

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Bryce Echenique
Juan Cruz
Fernando Cordobés
Blas Matamoro

Poemas
Antonio Martínez Sarrión

Ilustraciones de Fátima

Agencia Española de Cooperación Internacional



712
octubre 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretaria General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Jefa del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Resista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

712 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca




El oficio
de escribir


NOV. 97.

Los amigos y los años

Alfredo Bryce Echenique

«Morirse es no poder estar más con los amigos», es una entre un millón más de frases perfectas o entrañables que García Márquez le espeta a uno a cualquier hora del día o de la noche. La verdad, ¿cómo se le pueden ocurrir tantas y tantas de esas frases a este hombre?», se deben preguntar muchísimas asombradas personas. Pues yo creo que le conozco el truco: en vez de contar ovejitas, como el común de los mortales, para dormirse, el célebre Gabo se inventa frases, si no realmente pertinentes, en todo caso sí absolutamente entrañables.

Solía decir, a menudo, antes de ser un hombre muy felizmente casado, que yo era un solitario que vive en excelente compañía. Me refería, cómo no, a los amigos, a esos amigos con los que he poblado literalmente mi itinerario vital y de los que nada, por ejemplo en el caso de este Perú en que nací, o también del que me alejé durante cuatro largas décadas, ha logrado separarme en lo más mínimo, a pesar de la distancia y de los años.

Y me enorgullezco al recordar amistades profundas del día de hoy, como mi primo Alfredo Astengo Gastañeta o ese entrañable y estupendo maestro universitario que es Federico Camino Macedo, cuyo origen se remonta a épocas tan tempranas como los dos o los tres años de edad. Siendo nuestras madres amigas o parientas, no habíamos empezado nuestra educación primaria aún y ya nos visitábamos y jugábamos cada uno en casa del otro.

Y, como una premonición de lo que sería su vida futura, absolutamente ligada a los libros, la primera imagen que recuerdo de Federico Camino es la de un niño absorto en la sala de la casa de veraneo que mi abuelo tuvo en el balneario de La Punta. Maniático y aprensivo como nadie en este mundo, mi abuelo materno solía colocar el diario *El Comercio*, de gigantesco formato por aquellos años, en un inmenso atril en el que una suerte de pinzas mantenían inmóviles las páginas para su más cómoda lectura. Y

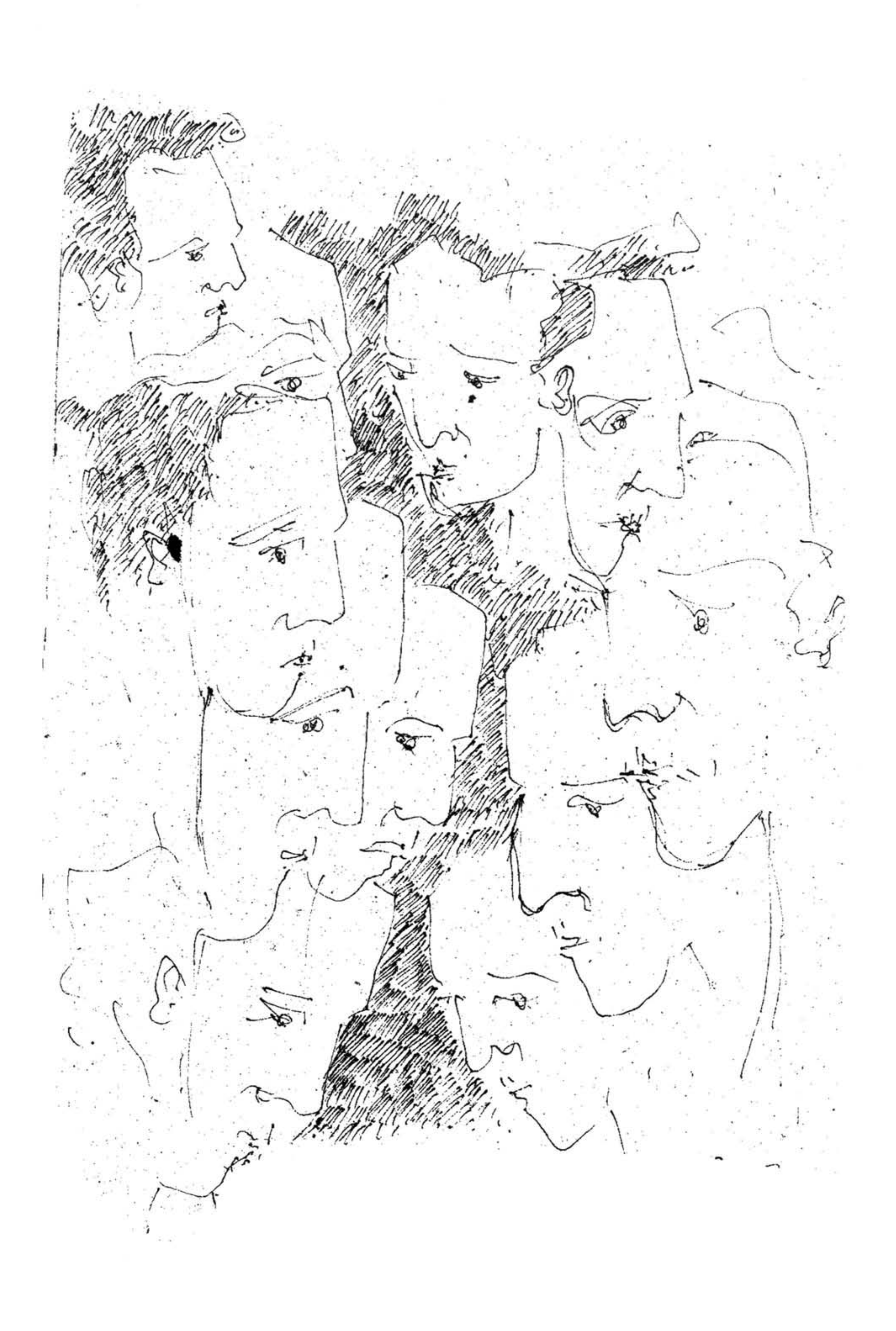
luego, a la hora de voltear una página, el elegantísimo viejo se servía de una muy hermosa pinza de plata de un tamaño que jamás he vuelto a ver en mi vida.

En casa de otros amigos que alegraron también mi infancia, conocí paradójicamente el dolor de la muerte, cuando uno de los hermanos De la Puente, compañeros de los primerísimos años escolares, falleció víctima de una trágica caída. Si alguna lección extraje de aquel momento atroz, es lo ciertas que son las palabras de una popular canción española: *Algo se muere en el alma, cuando un amigo se va...*

Más tarde fui yo el que se alejó y se fue, aunque no sin antes haber colmado mi vida de amigos en la escuela primaria, primero, luego en el internado en que realicé mi educación secundaria, enseguida en la Universidad de San Marcos y, más adelante, en cada uno de los países de Europa en que he vivido. Aparte de una enojosa excepción, que, eso sí, tan sólo viene a confirmar la regla, he mantenido intacto incluso el cariño de las mujeres con que viví o que simplemente amé. Y hace rato que comprendí, con emoción y con inmensa satisfacción, que esos «Ires y venires sin los cuales Alfredo Bryce no sería Alfredo Bryce», a decir de una conocida periodista española, no se debían a ninguna otra razón más que la de mantener intacta en la geografía de mi vida, que, créanme, suman muchísimos ciudades, países, y hasta continentes, sí señor, grandes amistades.

Comparto a fondo la afirmación de Stendhal «En política hay que ser ateo», y lo admiro también, al margen de sus maravillosos libros, por esas palabras escritas sin duda por sus amigos en su lápida del parisino cementerio de Père Lachaise: «Vivió. Escribió. Amó». Siempre he dicho que soy un escéptico sin ambiciones, y que creo formar parte de la única especie inocente que queda sobre la tierra. Pero, ateo o agnóstico o no se qué, practico con verdadero fervor, con fe, y no con esperanza, pues ésta me parece una abdicación de aquélla, la religión que me lleva de amigo en amigo como un náufrago va de boya en boya. Y por ello, sin duda, cuando un amigo falla me convierto en el más temible de los indiferentes, y entonces sí que sí, absolutamente nada se me muere en el alma ni en ninguna parte del cuerpo tampoco. Y muchísimo menos en este inagotable mundo de los afectos y fidelidades en el que tengo la inmensa suerte de vivir.


Mesa
revuelta



Frank Martinus Arion y algunas nociones sobre el concepto de nación

Fernando Cordobés

Para comprender el Caribe, y por extensión otros muchos territorios de América y del resto del planeta, es imprescindible replantearse conceptos como el de identidad, raíces, lengua o pertenencia. El martiniqués Eduard Glissant decía que prefería a los filósofos presocráticos a todos los posteriores. Para él aquellos construían su visión del hombre sin separarse del mundo: «eran hombres de corazón negro que no pertenecían a la cultura occidental y representaban algo que se abandonó ya desde Sócrates o Platón. Eran algo más que se ha perdido y que tal vez debamos reencontrar».

Hay una idea de asemejar el espacio actual del Caribe con el del antiguo Mediterráneo. Un juego de similitudes que algunos autores como Derek Walcott, le han valido el premio Nobel por su *Omeros* y otras obras, basadas en una visión histórica resultado de un fértil mestizaje cultural. Pero si quiere hacerse un paralelismo entre el Caribe y el antiguo Mediterráneo se aprecian algunas diferencias que Glissant cita en su *Discours Antillais*, como es el hecho de que el Mediterráneo era un mar que concentraba, «que forzaba a la unidad del ser y en torno al cual nacieron las grandes religiones monoteístas y la filosofía de la unidad, de lo uno. Mientras en el Caribe, se advierte que es un mar que no concentra sino que difracta. El genio de la región es difractante y consiste en imaginar cosas que ocurren en cualquier otro lugar». Una poética que Glissant llama del *acriollamiento*, mezclada, impredecible y multilingüe.

La búsqueda de una identidad propia y de una subjetividad en los autores caribeños, fue uno de los motivos principales de sus obras a lo largo de la primera mitad del pasado siglo XX. Pero en la segunda mitad tuvieron lugar importantes cambios relacionados con la aparición de una conciencia regional inspirada por distintas teorías y conceptos como pudo ser, en primer lugar, la representada por el movimiento de la negritud, seguida del concepto, seguramente más importante y de mayor recorrido, de criollización. Un concepto que ampliaba el espectro ofrecido por la negritud, puesto que no todos los habitantes del Caribe eran de origen africano, ni todo el Caribe podía explicarse en términos de África, por otra parte una gran desconocida como muchos de sus autores reconocen. Con el tiempo, no se trató solo de recuperar las raíces perdidas en el continente negro, sino de poner en valor un realidad nueva y única hecha de aportaciones diversas y distantes que se dieron cita en el espacio de ese mar.

Aunque muchos de los textos de los autores caribeños se circunscriben al espacio concreto de su isla, o como mucho, al espacio de su lengua, una idea más amplia de región comienza a tomar forma en el pensamiento colectivo de estos autores. De hecho, muchas de las afirmaciones que se hacen sobre la literatura escrita en inglés en el Caribe, pueden aplicarse de la misma forma a las de la literatura escrita en francés, español, holandés o criollo, aunque estas dos últimas han permanecido un poco al margen en los estudios sobre la literatura de la región. Una serie de razones influyen en este hecho, como puede ser la potencia creativa y vital de la literatura escrita en español, que eclipsa a las demás, la enorme trascendencia del inglés, o el hecho de que la literatura escrita en holandés, por ejemplo, aunque tenga un amplio reconocimiento entre sus lectores y en la propia Holanda, no deja de ser una lengua minoritaria que no cubre un mayor espectro y despierta un mayor interés hasta su traducción al inglés. Parecido sucede con el criollo, ya sea *papamiento*, *patois*, *pidgin*, etc, de escasa difusión fuera de las fronteras naturales de su caribe natal. En el caso de la literatura caribeña escrita en holandés es inexplicable para algunos estudiosos, que no tenga mayor difusión y que no se le haya prestado suficiente atención. De alguna manera los territorios de Surinam y las Antillas Holandesas continúan sin ser descubiertos e integrados en el panorama literario regional.

Sobre la confusión, mezcla y fertilidad de lenguas, tradiciones, razas y culturas en el Caribe hay una anécdota esclarecedora. Eduard Glissant vive en Martinica (francófona) y de vez en cuando visita a su amigo Derek Walcott, (o viceversa) que pasa temporadas en Santa Lucía (anglófona), y a tan sólo unos pocos kilómetros de distancia. Aunque los dos hablan el idioma del otro, para comunicarse con fluidez lo hacen en criollo que, curiosamente, es común a las dos islas y por extensión a otras muchas. Un criollo que tiene préstamos del español, francés, de lenguas africanas, etc. El *lenguaje-nación* es un concepto defendido por muchos autores caribeños ya sean anglófonos, francófonos, hispano hablantes o de lengua holandesa. Expresa la experiencia de un pueblo oprimido que siempre ha sido criticado y denigrado por el *establishment* debido a su estatus. El *lenguaje-nación* no se enseña en las escuelas; no se considera que sea una versión respetable del discurso y la literatura. El único lugar del Caribe anglófono donde puede ser escuchado públicamente es en la radio, es decir, en los anuncios y en las canciones, como señalaba Edward Kamau Brathwaite. Esto significa que, al menos de manera semi-oficial, este lenguaje goza de un cierto reconocimiento: a través de él se puede llegar a la masa del pueblo. También se puede escuchar en el teatro, pues en el drama resulta imprescindible para representar y para llegar al público en su propia lengua. Para los autores, el *lenguaje-nación* es un área de experiencia y de expresión, ya sea *criollo*, *papamiento* o como se le quiera llamar. Siempre ha existido, pero se trata de un recurso sistemáticamente marginado. Y existe además una aparente contradicción: autores que lo defienden con fervor, publican sus obras en la lengua de la antigua metrópoli.

Un caso paradigmático es el del autor de Curaçao Frank Martinus Arion, al que ya se hizo referencia en un artículo anterior de esta serie. Si bien es uno de los más acérrimos defensores del *papamiento* en su isla natal, e incluso ha dirigido durante varios años el Instituto Lingüístico de las Antillas Holandesas, dedicado a estandarizar la ortografía del *papiamento*, y a favorecer la producción literaria en el idioma local, escribe en holandés haciendo gala de un bilingüismo de lo más fecundo. Entre otras actividades a las que se ha dedicado a lo largo de su carrera, publicó la revista *Ruku*. El autor señalaba que «la edición de una revista significa

más que un simple acto de liberación; liberación de la barbarie holandesa, estéril, improductiva, no creativa. Significa buscar contactos en los bohíos de los esclavos allá abajo en el valle. Significa tocar esas ventanas, esas ventanas pequeñas y verdes de esas casas construidas oblicuas y sin habilidad, con pinta de motivos originarios del antiguo país de origen». También fundó la Escuela Humanista de Curaçao, para ofrecer educación primaria escolarizada en *papiamento*, y romper de esta manera con el sistema educativo oficial basado en el holandés.

Doce años antes, Arion había expuesto sus asociaciones con este antiguo país de origen, en la propia Holanda, al verse rodeado de un universo blanco que le miraba perplejo cuando estudiaba en el área de literatura clásica del siglo XVII de la universidad de Ámsterdam. Sin embargo, es a raíz de la publicación *Ruku* cuando percibe que no había intentado referirse sólo a un mundo imaginario africano, sino a un mundo pobre en el que las calidades humanas son tan válidas como en el mundo rico del mundo moderno. Es el tema de su novela *«Dubbelspel»* (Doble juego), que cosechó un notable éxito en Holanda. En ella, dentro del escenario específico de la población escondida en su isla natal, describe sus costumbres diarias, sus modalidades culturales y conciencia histórica con el objetivo de construir una alternativa distinta para el futuro basada en un modo de producción colectiva, en pequeñas empresas o iniciativas. Los protagonistas de esta novela no se encuentran fuera de las ideas de la época contemporánea, que conocen y sobre las que reflexionan a su propio modo, sino que las modifican dentro de un horizonte de expectativas propias. El punto de partida de la novela es en un domingo caluroso en el pueblo de Wakota, en Curaçao. Cuatro hombres sentados a la sombra de un tamarindo juegan al dominó: Booboo, taxista y gandul, Manchi Sanantonio, administrador y propietario de la mayor casa de Wakota, Chamon Nicolas, asesino convicto con una fortuna secreta, y, finalmente, Janchi Pau un independentista idealista. Se reúnen para jugar al dominó como siempre, pero ese domingo es diferente. Ese día acaba con la muerte de dos jugadores, la del taxista Booboo que descubre el *affair* de su mujer con Chamon, quien le mata. Después llega el suicidio del rico administrador Manchi al descubrir que su mujer Solema le va a dejar

por Janchi Pau. Precisamente Janchi resulta ser el ganador literal del juego. Volvió a su tierra después de una vida en la mar para hacerse cargo de su madre. Cuando esta murió, abandonó el trabajo en su nueva casa, pero tras el desenlace de los acontecimientos volverá a retomarlo para fundar una fábrica cooperativa de muebles.

A lo largo de la velada la situación se va tensando con conversaciones políticas demasiados arduas para unos amigos. Solema juega también una importante papel en la historia. Es la única de ellos que ha estudiado en Europa. Representa el pensamiento progresista, de cambio. Cree que los habitantes de Curaçao deben hacer más por si mismos, para tomar el control de sus vidas. No en vano termina siendo uno de los personajes ganadores en la extraña partida que se juega en el libro. Un cóctel, en fin, de personalidades y tensiones para una tragicomedia que refleja la realidad de una sociedad como la de Curaçao con sus propias percepciones de la realidad, y con una idea propia sobre su destino tutelado.

Arion parte de una tradición literaria y de una complejidad estructural. En su toma de posición sobre el Caribe, rompe primero con una tradición cultural demasiado occidentalizada, buscando nuevos caminos estéticos que permitan precisar otras perspectivas que muestren las particularidades de la problemática regional. En este sentido, Arión se ve atraído por formas de producción colectivas enmarcadas en un pensamiento caribeño que no deja de lado los movimientos progresistas que tienen lugar en Europa o en otras partes. Esta búsqueda de una identidad a través de ideas concretas empieza a abrir el camino del futuro de la isla. En este contexto son primordiales las condiciones del Caribe, entre las que las lingüísticas desempeñan un papel fundamental. Es como un intento de librarse de la alineación cultural producida por encubrimiento del pasado. Es clarificador el descubrimiento que realizó el autor, publicado en 1981 en la revista *Groene Amsterdammer*, sobre el verdadero origen de muchas de las rimas infantiles holandesas. Según él la mayoría de las más hermosas rimas infantiles no provienen del panteón germánico, ni tampoco son creaciones de bebes balbuceadas sin sentido. Son canciones que los holandeses escuchaban a sus concubinas afro-portuguesas

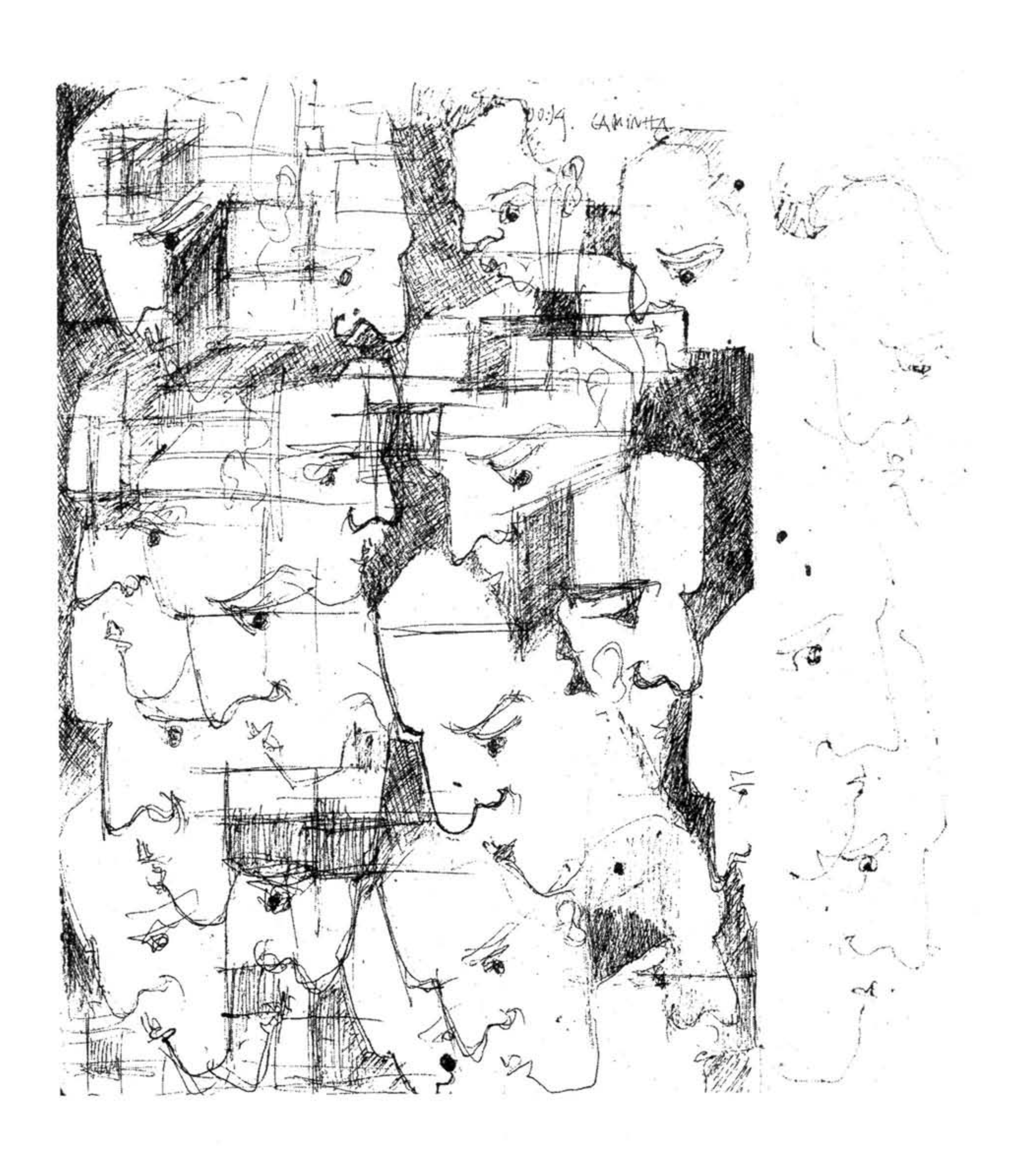
cuando les cantaban a sus pequeños mestizos nacidos en la Costa Occidental de África, desde donde se organizaban las razias y deportaciones masivas de esclavos a las colonias. Cuando esos padres holandeses de niños mestizos regresaban a casa después de una larga ausencia, cantaban a sus niños blancos esas canciones lejanas que entraron a formar parte así de la herencia cultural de la metrópoli, pero ocultando su verdadero origen. Para Arion la edad de oro de Holanda, es, cuando menos, una edad de aleación de oro y bronce, y como tal debe ser reconocido tanto por la parte de Holanda, como por la parte de quienes, aún sin saberlo, hacían aportaciones culturales a sus amos.

Un reconocimiento que nunca ha llegado y que para Arion se ha convertido en motivo de reivindicación con el fin de afirmar su propia identidad, así como en un poderoso argumento para abrir un futuro distinto tanto para metropolitanos como isleños. Siguiendo este argumento el autor se preguntaba en un artículo si Holanda debía realizar un gesto de reconciliación con quienes sufrieron a manos suyas crímenes como la esclavitud. La respuesta es compleja, pero Arion considera que un primer paso sería guiar a los ciudadanos hacia una apertura con relación al pasado. Una apertura que desmitifique la llamada «edad de oro» y la baje a la realidad de lo que verdaderamente fue para el autor: esa aleación de oro y bronce, consecuencia del intenso tráfico y explotación de esclavos. Lo que busca en el fondo es un acto de reconciliación para abrir un futuro nuevo, con nuevas posibilidades en un mundo irremediablemente mestizo.

Uno de los principales valores de *Dubbelspel*, y de las propuestas que lanza Frank Martinus Arion en la novela, es que el conflicto, las relaciones entre los personajes y la realidad retratada son fácilmente transportables a otros territorios próximos. La experiencia histórica vivida en distintos países del Caribe es similar. No importa si el resultado se escribe en una literatura en español, francés, inglés, o en una de esas curiosas lenguas que parecen mezclarlo todo para convertirse en una nueva. Alejo Carpentier decía que para describir el Caribe era necesario recurrir a un lenguaje barroco. Un barroquismo no peyorativo en cuanto a complejo, obtuso o inextricable. Simplemente un lenguaje barroco que fuera el reflejo fiel del paisaje humano y de una naturaleza exuberante y

desmedida. Para Carpentier cuando se escribía sobre el Caribe con un lenguaje austero y plano, simplemente no funcionaba. El paisaje para él y para muchos autores del Caribe es un personaje más. Las fuerzas que actúan sobre ese mundo son distintas de las que actúan sobre Europa. El ideal del prado y la fuente como imagen de armonía natural nacido en la tradición literaria europea, sencillamente no sirven.

En el Caribe el paisaje no es un marco ideal para ser descrito, es un personaje en si mismo, son los terremotos, las tormentas, las selvas, fuerzas que actúan sobre los hombres e influyen decisivamente en sus vidas. Es éste precisamente el tema de otra novela de otra novela de Frank Martinus Arion, *De laatste vrijheid* (La última libertad), una historia sombría sobre expertos que regulan la vida social y convierten a los individuos en clientes pasivos. Daryll Guenepou, el protagonista es un profesor antillano retirado. En su jubilación regresa a Amber, su hermosa isla natal en la que una vez, hace muchos años, fue feliz con su mujer. Daryll viaja a la isla con sus hijos y tiene en mente pedir a su mujer que vuelva y abandone su carrera musical en Europa. Un antillano «bajo el volcán», pero con una multiplicidad de temas y caracteres. El retumbar de la mina de sulfuro de Amber provoca un sentimiento de inseguridad, incluso después de la temida erupción. El volcán es la manifestación de una fuerza primitiva que ata a gente y naturaleza en el Caribe. «La paciencia lo es todo», dice Daryll. Rodeado de agua y muy cerca de un volcán imprevisible, el escenario que plantea el autor puede parecer al tiempo distante y cerrado. Pero todo el mundo, incluso los muy viajados periodistas occidentales que llegan para cubrir la noticia de la erupción, encuentran que la isla caribeña es una parte muy real del mundo moderno. ©


00:14. CAMINITA

Los tres pasos fuera del tiempo de Carmen Laforet

Teresa Rosenvinge

Después de escribir *Nada*, Carmen Laforet siguió publicando libros. Su novela, ganadora del recién inaugurado Premio Nadal del año 1945, supuso en su momento una conmoción en la literatura de la España franquista, un éxito inesperado escrito por una mujer de tan solo veinticuatro años, que se atrevía a reflejar en su novela la vida de una joven universitaria en la Barcelona de los años cuarenta. Una obra cuya fama cruzó inmediatamente las fronteras y recibió la felicitación de escritores como Juan Ramón Jiménez, entonces exiliado, y como sabemos, sumo sacerdote de la literatura de su época.

Una de las fotografías de aquel día muestra a una escritora algo agobiada por las circunstancias. Una mujer joven, de rasgos pronunciados, arreglada al uso de la época y vestida con traje de chaqueta, a la que un hombre aprisiona la mano con devoción, sin duda dándole la enhorabuena por el premio obtenido, y a la cual otros también felicitan y tocan amistosamente el hombro. Nadie entonces esperaba tal éxito, ni nadie imaginaba tampoco lo que esta experiencia agridulce supondría para ella, que era una mujer sensible y tímida, poco amante de aglomeraciones y tremendamente independiente.

Carmen Laforet nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1921 en una familia normal. Su padre era profesor y tenía dos hermanos. Su infancia fue libre y feliz y no se vio oscurecida hasta que muere su madre y entra a formar parte de la familia la segunda mujer de su padre, con la que choca frontalmente y por la que decide marcharse a Barcelona a estudiar en la Universidad. En esta ciudad permanece sólo un año y viaja después a Madrid a casa de

la hermana de su madre. Es aquí, en la capital de España, entre los anaqueles de libros de la biblioteca del Ateneo, donde empieza a escribir su primera novela, que terminará ocho meses después y que empezará una obra literaria singular, muy personal y magnífica que supuso para la inmediata generación de escritores –Carmen Martín Gaite, Ignacio y Josefina Aldecoa y Rafael Sánchez Ferlosio– un espejo donde mirarse, una realidad de la que hablar: la España de la posguerra y su miseria: «Desde la lectura de la famosa novela de Carmen Laforet en 1945, algunos jóvenes españoles tendíamos a ver la vida como la representación de algo que no desembocaba en *nada*», escribe Carmen Martín Gaite en *Esperando el porvenir*.

Pero si lo que podemos pensar es que con el éxito, Carmen Laforet inició una vida social y literaria más intensa, nada más lejos de la realidad. Carmen había conocido, precisamente en el Ateneo, a Manuel Cerezales, un joven también, aunque bastante más mayor que ella, escritor, periodista y editor, con el que se casaría poco más tarde y con el que tendría cinco hijos, como tantas familias de entonces. Es decir, Carmen Laforet se dedicó desde bien pronto a hacer las dos cosas que más amaba: escribir y cuidar a su prole, o cuidar a su familia y escribir. Carmen Laforet no era una mujer solitaria, pues su biografía refleja que tuvo grandes amigos y su amplia correspondencia lo confirma, pero sí se mantuvo fuera de grupos y tertulias, tanto es así que a los miembros de la llamada Generación del 60 les fue imposible o casi imposible, según admitió también Carmen Martín Gaite, conocerla, mantener con ella una conversación.

En la obra de Carmen Laforet se distinguen claramente tres etapas: la primera –escrita entre 1945 y 1957 y que fue publicada en un tomo de obras completas– que reúne dos novelas, *La isla y los demonios*, y *La mujer nueva* (1955) y una colección de cuentos, entre ellos los publicados en 1952 con el título de uno de sus relatos, *La muerta* (1952). Una segunda, iniciada por un largo período de silencio en la que sólo publicó el libro de viajes *Paralelo 35. Mi primer viaje a USA* (1967) y numerosos artículos periodísticos y en la que, en el terreno de lo personal, ocurrió algo también importante y es que la autora de *Nada*, adelantándose a su tiempo en varias décadas, se separó de su marido. Y una tercera

y última época, iniciada por la novela *La insolación* (1962), que también da paso a un gran misterio literario.

Carmen Laforet cuando se separa de su marido Agustín Cerezales, se va a vivir a un apartamento cercano al piso familiar. Allí tiene también su despacho e incluso una secretaria que le pasa los manuscritos a máquina. Cuando escribe *La insolación,* tiene en mente la composición de una trilogía de novelas titulada *Tres pasos fuera del tiempo.* La segunda se titularía *Al volver la esquina* y la tercera *Jaque mate.* Sabemos, pues sus hijos lo han contado en sus libros –Agustín Cerezales en la *Biografía de Carmen Laforet* y Cristina Cerezales en el libro publicado este año *Música blanca* (Ediciones Destino)– que la escritora acabó la segunda entrega, *Al volver la esquina*, que incluso terminó de corregir las pruebas de imprenta, pero que, incomprensiblemente, las galeradas se quedaron en casa y la novela no se publicó hasta 2004, pocos días después de su muerte. *Jaque mate*, la que sería la tercera entrega de la trilogía, nunca se llegó a publicar, aunque pudiera ser que sí se llegara a escribir. Este es otro de los misterios que rodean a la autora. Nadie sabe qué manuscritos iban dentro de la maleta que Carmen Laforet dejó a un amigo de confianza en Roma. Los intentos de sus hijos por recuperarlos han resultado infructuosos.

El caso de Carmen Laforet es un caso aparte, un caso único. Miguel Delibes dijo que *Nada* junto con *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, son los libros más representativos de la posguerra. *Nada*, obtuvo un gran éxito y de ella se hicieron numerosas ediciones e incluso alguna película, tanto dentro como fuera de España. Su escritura innovadora abría paso a una nueva literatura caracterizada por la frescura, la incorporación de perspectivas nuevas, una novela realista que, sin querer ser crítica con su tiempo –recordemos que fue escrita bajo una dictadura férrea y oscura y bajo el ojo atento de la censura, que, entre otros, capitaneaba Camilo José Cela, que, por cierto parece que no simpatizaba con nuestra autora– sí que resultó serlo solamente por la descripción objetiva que hacía de él.

Poco antes de la muerte de Carmen Laforet, se volvieron a publicar sus libros en la editorial Destino, no sólo *Nada*, también todos los demás, que estaban agotadísimos. Ese rescate de su obra,

ha dado la posibilidad a muchos lectores de conocer una obra tan importante y tan desconocida. Se han publicado todas sus novelas y todos sus cuentos. Como colofón, también su hija Cristina Cerezales Laforet ha escrito *Música blanca*, un libro muy interesante para todos aquellos que admiramos la obra y la personalidad de su madre; un libro que, como en sus momento hiciera la publicación de su correspondencia con Ramón J. Sender, permite acercarnos las diferentes etapas de su vida, en este caso la última, esa en la que escribir se convirtió en algo imposible y quizá doloroso.



Chus Visor

Juan Cruz

Detrás de esa apariencia de persona enfurruñada contra el mundo hay un atlético de gran corazón, un tipo capaz de hacer el milagro de editar como si jugara. Es el primer amigo de muchísimos, el primero que intuye de qué soledad sufre el otro, y acude en su auxilio sin que se note.

Su trabajo es quizá el más placentero del mundo, leer, aconsejar lecturas, publicar poesía. Con eso bastaría para que un hombre fuera feliz. A esas obligaciones gratas él añade, para ponerla en primer lugar, la tarea benéfica de la amistad. Mataría por el Atlétic, pero sobre todo mataría por los amigos.

Cuando a su gran amigo Mario Benedetti un poeta de aquí trató de hacerle un rasguño, Chus dejó la cerveza del mediodía a un lado e hizo de su disgusto una bandera en la que envolvió su concepto de la lealtad.

Su relación con Mario, sobre todo, y con Ángel González, con tantos, ha sido de una enorme fidelidad creativa. Escucharle hablar de otros a veces produce la sensación de que reprocha. Su manera de hablar incluye esa paradoja: envuelve el amor en la palabra áspera de Castilla, pero lo que hay dentro es un corazón de oro cuyo oro él regala.

Quizá fue la primera persona que conocí en Madrid, acaso en el año 1972, cuando vine de paso para Santander, donde debía asistir a un curso de literatos. Él ya estaba en su librería, en la Calle Isaac Peral, detrás de la mesa de despachar libros, mirando, muy serio, observando –esto lo recuerdo perfectamente– cómo Félix Grande se empeñaba en encontrar lo que no había.

Chus, que para mí entonces se llamaba Jesús García Sánchez, así aparecía en los periódicos y así me parece que ya estaba en crónicas y en libros, se sabía de memoria no sólo sus estanterías, sino las estanterías de todo el mundo. Entonces no se publicaban tantos libros como ahora, y sobre todo no había tantos poetas. Él se

sabía, de memoria y de corazón, a algunos poetas de entonces, pero sobre todo se sabía al dedillo todos los nombres. Era un conocimiento ciclópeo, consistente, inesperado.

Su pasión por publicar poesía vino al tiempo que se supo tan bien a los poetas; quiso leerlos, degustarlos y divulgarlos. Su colección de poesía es ahora un manifiesto: de amor y de exigencia; en silencio, ha ido construyendo un edificio que se parece a una idea, y que por tanto representa un sentimiento. Un sentimiento de amor y de reconocimiento de la poesía como arma de entendimiento, pero sobre todo como el trasunto de un silencio.

Ese día que le vislumbré en Madrid, desde lejos, me dio la impresión de ser un personaje de lejanías, un tipo que las ve venir, y que no se compromete con lo que tiene alrededor. Es curioso: esa es la impresión que sigue dando, y es una impresión engañosa. Tiene, o expone, un enorme desdén para consigo mismo, que luego traslada a las boberías de los otros; procura enfrascarse en lo esencial y no pierde el tiempo en estupideces. Habiendo tratado con los poetas, a los que conoce mejor que Dios, él sabe ya qué es la sensibilidad y qué es la suspicacia.

Fue un gran amigo de Rafael Conte, que como crítico literario y como periodista tuvo que combatir la vanidad humana, y sobre todo la de sus amigos, con esa clase de desdén que Chus muestra ante los inconvenientes del alma. Y en eso se parecían. Y además se parecían, y se parecen, porque las amistades son inmortales, sobre todo las de Chus, en la pasión por leer; leer sin otro propósito que leer, disfrutar, saber; no lee Chus para decirlo, sino para decírselo, no tiene la vanidad del que expele cada libro que va leyendo en forma de cita, que muchas veces se convierte en una autocita.

Entonces, cuando le vi recitándole a Félix Grande los libros que había en su escaparate como si los hubiera recontado, no podía imaginar que detrás de ese aire desdeñoso con el que va por la vida había un ser tan sutil, tan interior, tan generoso. ¿Generoso un editor, un tipo condenado a decir no tres veces al día? Generoso. Le vi trabajar muy de cerca con algunas personas, con Benedetti, con Ángel González, con José María Amado, el continuador de esa aventura espléndida que era y que es *Litoral,* ahora en manos, sabias, de Lorenzo Savall. El modo como Chus trataba a

Amado, que era impetuoso y caprichoso, y también inventivo y genial, es una de esas muestras que he tomado de la vida para tomarle cariño al editor desdeñoso que simula ser el editor de Visor. De la manera más elegante posible, ponía a un lado las ocurrencias de José María y con mano izquierda las convertía en iniciativas correctas, llenas de sentido común, que es quizá el sexto sentido que ha llevado a Chus Visor a guardar con discreción la inteligencia de los secretos.

Esa actitud fue para mi una medida de su generosidad, intelectual, humana, el desmentido activo de la apariencia de desdén con la que actúa.

Su medida de editor consciente, pero sobre todo de amigo delicado, la dio en su larga relación, de afecto y de ayuda ilimitada, con Mario Benedetti, al que le alegró los últimos años de su vida con su visita a veces sorprendente en los momentos en los que el poeta asolado necesitó más de la mano cercana de un amigo así. En Madrid le iba a ver todos los viernes, para hablar de fútbol, la pasión común; a Montevideo le fue a ver para llevarle el grano de café que siempre guarda a un amigo para el amigo que se conforma sólo con que le vayas a ver, porque en la mirada está el silencio del afecto. En el silencio es magistral Chus; ahí lo dice todo, y aunque esté diciendo no, o aunque te esté mostrando desdén, en realidad te está dando un abrazo.

Yo lo he visto así, qué quieren que les diga.

Carta de Ecuador

Fabián Patinho

Benjamín Carrión es unánimemente calificado como el más importante gestor de cultura que ha tenido el Ecuador. Él consideraba que un país tan pequeño y de escasa rutilancia internacional, no debía perder su tiempo en pugnar por convertirse en un estado de relevancia política o económica y que debía concentrar sus esfuerzos en hacer de su cultura el epítome de sus virtudes como nación. Desde los años treinta hasta mediados del siglo pasado, estos anhelos constituyeron en buena parte el caldo de cultivo de una ingente producción artística que arrojó nombres propios de la literatura ecuatoriana, como Pablo Palacio, Humberto Salvador, César Dávila, Jorge Carrera Andrade o El Grupo de Guayaquil, entre otros. También circulaban revistas de gran vigor literario y se gestaban espacios de debate y crítica que convirtieron al país, por un breve pero histórico período, en un enclave latinoamericano de letras de vanguardia. Penosamente, en las décadas posteriores, aquel envión se fue atenuando y dejó al quehacer literario nacional relegado a un cobertizo poco aclimatado y de luces esporádicas.

No obstante, desde hace aproximadamente una década y un lustro, algunas nuevas variables han entrado en juego. Esto hace suponer que el aletargamiento literario del Ecuador podría estar dando paso a un prometedor frente de propuestas narrativas frescas y revulsivas. Una de estas variables está adosada a los cambios generales a nivel global que el mundo de la cultura y la sociedad están experimentando. El avance de las nuevas tecnologías ha hecho que el flujo de ideas y propuestas de diversidad cubra amplios espectros. Esto ha sido clave para un país como Ecuador, tradicionalmente aislado y encorsetado, donde la exploración de los universos artísticos no estandarizados era prerrogativa de ciertas elites. A su vez, la consecución de la labor literaria en el paradigma de la publicación, dejó de depender exclusivamente del

aparato editorial, pues los autores cuentan con soportes de distribución y acceso a los lectores incluso más inmediatos, con el Internet como punta de lanza.

Por otra parte, el Ecuador ha sido tradicionalmente un país de alta población emigratoria, contando con comunidades claramente definidas y establecidas en los Estados Unidos y Europa; pero estas comunidades por momentos dejan de ser una anónima fuerza laboral, para presentar brotes de participación activa en los ambientes culturales que los acogen. Es así que los escritores ecuatorianos expatriados representan una valiosa espita de oxigenación para el gremio nacional. Encabeza esta lista el narrador Huilo Ruales, residente en París, cuya bizarra obra ha sido traducida a varios idiomas europeos y ha sido merecedor de algunos estudios académicos. Otros nombres son Alfredo Noriega, también localizado en París, Leonardo Valencia, residente en Barcelona y Ernesto Quiñónez, autor del *best seller Bodega Dreams*, afincado en Nueva York.

Otro interesante factor ha sido el sistemático abandono de una manida noción de «conciencia y compromiso social», que durante las décadas finales del siglo pasado, parecía un requisito ineludible de cualquier autor que se sienta representante de su colectivo. Esto se debía a la ingerencia del pensamiento izquierdista que se manifestaba en todo planteamiento intelectual que se diera en Latinoamérica. Gracias a este desembarazo, géneros narrativos poco habituales entre nosotros, como la ciencia ficción y la literatura fantástica, vieron sus primeros nombres de altura en el país. Gabriela Alemán, Santiago Páez, Leonardo Wild, Daniel Santibáñez o Adolfo Macías, publican sobre extra e infra mundos que se cuelan en la realidad cotidiana. Otros autores han abandonado la estigmatización literaria que aquejaba a lo urbano; un prejuicio propio de una sociedad que tiene todavía frescos enlaces bucólicos. Wilson Burbano, Esteban Michelena, Juan Pablo Castro, Natasha Salguero, Otto Zambrano, Juan Carlos Cucalón o Rocío Carpio, representan una narrativa heterogénea que ha dejando a un lado los compromisos y los prejuicios superfluos.

Algunas opiniones acertadas afirman que la cultura ecuatoriana suele inclinar la balanza apreciativa hacia lo visual. Eso explicaría por qué la tradición pictórica nacional ha logrado un desarrollo

más equilibrado y sostenido que otras artes. También tal vez esa sea una causa de que la literatura llevada hacia lo representable visualmente, esté teniendo un saludable auge. La dramaturgia ecuatoriana cuenta con autores que han impulsado una actividad teatral con suelo propio. Estos autores son Arístides Vargas, Peky Andino, Luis Miguel Campos, Viviana Cordero y Roberto Sánchez. Tanto en la dramaturgia como en la prosa, el humor y la ironía conviven con la introspección psicológica y la crítica social, en un ejercicio de expiación frente a la solemnidad establecida.

Aparentemente, los poetas ecuatorianos representan el más voluminoso de los contingentes de las letras ecuatorianas. Hay nombres que sobresalen por la solidez y estabilidad de sus propuestas: Javier Ponce, Edwin Madrid, Cristóbal Zapata, Alfonso Espinoza, Roy Sigüenza, Aleyda Quevedo, Miguel Ángel Zambrano, Sonia Manzano, Xavier Oquendo, Luis Carlos Mussó y Paúl Puma, son autores con varios volúmenes publicados y cuya obra ha sido incluida en antologías internacionales. Los estilos y temáticas son diversos, pero si habría que señalar un denominador común, hallamos una perspectiva cáustica sobre la relación entre el individuo y el entorno. A través de la poesía los escritores ecuatorianos manifiestan disfunciones más definidas que en la prosa, sin concesiones hacia su condición de creador sembrado en el tercer mundo.

La mayoría de autores que he mencionado son escritores en actividad y que se encuentran viviendo ya la madurez de su oficio. Actualmente existe una significativa remesa de escritores noveles que dividen sus expresiones entre el cuento y la poesía; la novela todavía sigue siendo un género considerado mayor que es asumido como un reto a ser alcanzado una vez cumplido cierto kilometraje. Probablemente también influya el hecho de que los escritores jóvenes empiezan su periplo literario en revistas y publicaciones colectivas que les brindan un espacio restringido. Entre estos escritores puedo mencionar a Fernando Escobar Páez, Juan José Rodríguez, Eduardo Varas, Ana Minga, Juan Fernando Andrade, José Escobar, Víctor Hugo Moya, Javier Lara, María Luz Albuja, Ernesto Carrión, Walter Jimbo, Santiago Vizcaíno, Andrés Villalba, Jorge Izquierdo, Tania Roura, entre muchos otros autores, que han cosechado premios locales y se perfilan con

un futuro auspicioso. Sin embargo las nuevas generaciones ecuatorianas están inclinadas hacia artes más rutilantes, como la fotografía, el cine o el arte conceptual, y existe un prejuicio extendido de que el arte literario es un «arte viejo». Aunque las nuevas tecnologías han significado un soporte rejuvenecedor de la palabra, también en cierto que los artistas están encontrando versiones más encandiladoras de presentaciones de esta palabra.

Pese a todo, una importante característica de estos tempranos escritores es que no están tan inclinados a los tradicionales sentimientos parricidas, propios de las generaciones de creadores en ciernes; muchos admiran la literatura de la vieja guardia que en muchas formas mantienen una sólida vigencia. El escritor ecuatoriano vivo más importante es Jorge Enrique Adoum y cuenta con muchos lectores jóvenes. Xavier Vázconez, Abdon Ubidia, Raúl Pérez Torres, Julio Pazos, Efraín Jara, Jorge Dávila, Iván Carvajal, Jorge Martillo, Modesto Ponce, Juan Valdano, Rocío Madriñán, Iván Egüez y Miguel Donoso Pareja constituyen el frente de escritores nacionales consagrados y en actividad. El último de ellos, Donoso Pareja, es el máximo gestor de los talleres literarios ecuatorianos, quien a formado a tres generaciones de autores y cuya labor, en decaimiento, no ha encontrado continuidad.

Es esta labor formativa en el oficio de las letras uno de los elementos más desaprovechados en los últimos años. La modalidad de talleres no ha gozado de la suficiente estabilidad, reduciéndose a iniciativas esporádicas o a las propuestas no siempre definidas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Por el lado académico es aun más desangelado el panorama, pues la universidad y sus facultades literarias están subordinadas a conceptos de formación más pragmáticos. Quien quiera estudiar literatura en Ecuador, deberá enrolarse en las filas de los comunicadores sociales y las lenguas aplicadas. A su vez, la vieja figura del tutelaje, que por centurias ha sido un eficaz sistema de inyección pedagógica, se ha atrofiado a favor de un disperso anacoretismo. En términos laxos, se puede afirmar que el nuevo escritor ecuatoriano se forma solo, y la literatura es una de las actividades más autodidactas de las artes ecuatorianas.

Por otra parte, los premios literarios aun mantienen su condición de refrendadores de la labor artística, aunque, por supuesto,

legitiman más no siempre garantizan. El premio Aurelio Espinoza Pólit es el más estable, galardonando cada año obras que se turnan entre poesía, cuento, novela, ensayo y teatro. También está la Bienal de Cuento Pablo Palacio, el premio nacional de poesía Jorge Carrera Andrade y además existen pequeños premios de los municipios y las Casas de la Cultura provinciales. El flamante Ministerio de Cultura ha establecido un Sistema Nacional de Premios que se encamina a reconocer las prácticas culturales de los ecuatorianos, sin embargo hasta el momento este proceso de reconocimiento muestra ciertas fisuras, propias de las iniciativas institucionales que sufren en su zona medular el vector de la coyuntura política.

El aparato editorial ecuatoriano es uno de los más desestructurados y que pervive a pulso de alientos individuales. Las casas editoriales muchas veces no pasan de ser *links* que gestionan el acceso a una imprenta sin mediar en ello ningún proceso de selección y rigor cualitativo, con la sola condición de que el autor cuente con el capital que cubra los gastos. Las editoriales nacionales que al momento han logrado mantenerse pese al inestable mercado literario, son El Conejo, Eskeletra, Paradiso, Báez Editores, Mayor Books, Abya Yala y la Editorial de la Casa de la Cultura. Nuevas iniciativas editoriales han aparecido en los últimos años con un ánimo renovador y con espíritu de apertura: El Tábano, La Rueca, El Búho, Aquarium, El Espantapájaros y Tribal. Estás empresas suelen ser iniciativas individuales de escritores independientes que tratan de crear líneas temáticas que viabilicen las propuestas afines, aunque a veces con un sesgado espíritu de camaradería.

La situación de las publicaciones presenta curiosamente un relumbrón interesante, con un listado de revistas algo diversificado para un escenario literario mas bien atrofiado. Estas revistas, que cuentan con una saludable continuidad, son: Anaconda, El Búho, Letras del Ecuador, El Apuntador, Rocinante y Buseta de Papel.

Frente a la oficialidad y el acartonamiento del medio, están surgiendo propuestas alternativas de sectores periféricos. Matapalo Cartonera es una apuesta por lo marginal, que se inscribe en esta nueva tradición sudamericana de editar libros con elementos reciclados y elaborados por artesanos desplazados. Sexo Idiota es un

sistema de recitales abiertos que conglomera escritores emergentes en espacios no habituales. El Museo de la Palabra, aunque tributario del Ministerio de Cultura, maneja un proyecto de seguimiento e inclusión de autores dispersos que operan en la penumbra.

Estas son algunos de los elementos que participan del panorama literario ecuatoriano; por momentos puede ser desalentador, y por otros, se pueden hallar ciertas claves que dibujan un futuro aprovechable. Es necesario señalar que se trata de un país con escuálidos índices de lectura, y además aquellos pocos que leen no suelen compran literatura ecuatoriana, e incluso tienen marcados prejuicios con la producción artística de su coterráneos, pese a que se trata de una sociedad que vive un acusado proceso de esquizofrenia identitaria y unos desorbitados ánimos de regocijo patrio. Una mojigatería poscolonial aun se mantiene en los canales del quehacer cultural, la cual ha producido un extraño sopor que atomiza el despegue definitivo de las artes ecuatorianas. Mientras no se despeje esta especie de vaho cultural, las luces literarias ecuatorianas seguirán siendo asunto de excepción.


CH
Creación





Seis Poemas

Antonio Martínez Sarrión

REGADERA

La que en ti permanece
era una de latón
que, en el verano del cuarentaysiete,
perdida la esperanza de que Franco se fuese,
igual regaba una penosa hilera
de geranios en latas herrumbrosas,
que, sobre cuerpecillos desmedrados,
aliviaba las horas de calor sahariano
en un patio de tierra infectado de moscas.
A aquel niño chillando de placer,
la parecía tal ducha miserable
la sede y cifra de un lujazo asiático,
impropios del rigor joseantoniano.

RASTRILLO ABANDONADO EN EL CAMPO

Pues se olvidaban herramientas
que, al ir a recobrar,
ya no estaban,
y sucedíanse gritos y lamentos
y brutales blasfemias.
De modo tal que a nadie
le era posible hablar o abandonar la mesa
con la tasada cena,
hasta que el padre liaba un cigarro
y, acariciando al perdiguero,
salía y se estiraba mirando a las estrellas,
nunca por su misterio, lejanía y temblor,
que a la gente de campo nunca importan,
sí, porque le anunciaban
el tiempo que mañana le cabría esperar,
siempre de perros para un labrantín
comido por las pulgas y las deudas.

PERRO TUMBADO AL SOL

¿Es un perro apagado el que dormita al sol?
No, pues se enciende cuando nota
un insecto, y lo espanta y entreabre
sus ojos con legañas pero bellos,
pues que son mansos y rebosan miel.
Es tópico anotar de ciertos canes
que, muerto el dueño, no quieren estar
sino junto a su tumba. Y mueren, pues rechazan,
comer y hasta dormir y se evaporan,
dejando poca cosa: un costillar
y un pellejo crujiente y pavoroso.
Fidelidad encomiable, que no evita,
recelar ante tanta sumisión.
¿Alma esclava en el perro? No sé,
pero los gatos
mantienen la distancia suficiente
para ser compañeros y, a la vez, exhibir,
sin acuerdo a la baja,
su natural de príncipes rebeldes,
de inescrutables y afelpados brujos.

CEMENTERIO MUY POBRE.

Es el atrio perfecto del Olvido,
ese destino último y supremo
de la «fisis», sagrada en otro tiempo.
Los pocos nichos –tres o cuatro hileras–
cuando abiertos
ofrecen un menú que varía poco:
telarañas y polvo, cascotes, lagartijas
y rotos vidrios de botellas.
Algo más raramente,
tablas de un ataúd con galones y apliques,
un día tal vez dorados,
y una bota de hombre, con elásticos
que hace burla al difunto (y a los vivos)
con su lengüeta de talón.
Ni un grafismo trazado con carbón,
ni una fecha, ni un nombre,
sobre la cal o el yeso.
Las sepulturas, en el santo suelo,
unánimes también en su mutismo y trazas,
delatan cuanto ocultan,
porque las hierbas son algo más altas
y, sin duda, más verdes.

LÁPIDA DE POETA

Sobró velocidad a mi existencia
y sobróle, por ende, dolor y sobresalto.
Debí de renunciar a una familia
y a una mujer muy zafia. No lo hice.
Aún fue peor: al final de mis días,
tuve, además, amante,
y mi pecho acabó por estallar.
Lo mío hubiera sido, desligado de todo,
ser juglar o funámbulo, tal vez «tonto» en un circo. Pues tampoco
el retiro estudioso condecía
con mi exterior abierto, provocador e insólito:
mi palabra corría, princesa de la noche,
como un río de chispas
y pudo celebrar y pudo zaherir
con el mismo donaire. Pero faltó sosiego,
pausa respiratoria. Si alguna travesura
verbal me sobrevive y es citada entre risas,
se darán por pagados estos huesos,
pueden estar seguros.

INVÁLIDO

Debía padecer tabes,
dolencia de la médula, de origen sifilítico
que, al atacado, le condena a aullar
noches y días, inviernos y estíos,
como un chacal. Su edad era indecisa
y su color y vestimenta lóbregos.
Para aliviarse un rato, la familia,
lo bajaba a la puerta, en el buen tiempo,
y allí atronaba, babeaba, hundía
el firmamento a fuerza de bramidos,
que hacían santiguarse a las beatas,
paralizando de horror a los niños.
Para mayor desdicha, aquella escrófula,
atendía, si atendía,
al nombre algo calmuco de Atilano.


CH
Punto de
vista

III



Incertidumbres

Blas Matamoro

Hay un famoso tango cuyos versos escribió Enrique Santos Discepolo, *Cambalache*, en el cual se define al siglo veinte, precisamente, como un «cambalache problemático y febril». El cambalache es un negocio donde se reúnen objetos heterogéneos cuya única nota común es haber sido vendidos por sus dueños por considerarlos inútiles. A su vez, *cambalachear* es un verbo que significa regatear precios o conseguir que una cosa se compre por menos de su valor. El cambalache es, pues, una suerte de Rastro donde van a dar las cosas en desuso y en el cual, a la vez, podemos adueñarnos con ventaja de algunos de ellos y devolverlos a la vida útil. Es el país de la ocasión, la bicoca y la *pichincha*, según la jerga que se prefiera.

Tiene razón el poeta del tango. En el siglo veinte hemos visto reunirse ideologías de una heterogeneidad notable, que parecían responder a épocas distintas de la historia. Se pusieron en contacto unas culturas que, miradas desde la perspectiva de un supuesto curso universal del tiempo, respondían a fechas divergentes. Señores feudales empuñaron armas electrónicas, líderes del futuro desempolvaron nociones estamentales de la sociedad, los más refinados artistas de Europa buscaron referencias en las artesanías de las tribus africanas y de las islas del Pacífico.

La oportunidad de mestizar y armonizar estos contactos pareció estar al alcance de la mano pero, por desgracia, ocurrió lo contrario. El reino del anacronismo dio lugar a las dos guerras más destructivas e implacables de la historia. Ciertamente, la guerra siempre resuelve por las malas los conflictos, porque inevitablemente la gana uno de los bandos en pugna. No obstante, significa una derrota general de las posibilidades sociales del hombre. Nada hay menos compatible con la sociedad que la guerra. Existe la sociedad, diría más claramente, cuando se consigue evitar la guerra.

En este lugar, en el imaginario campo de batalla, quiero situar una mínima reflexión sobre la dialéctica intelectual del siglo pasado, ya que la otra dialéctica, la material, queda en manos de los historiadores militares. El escenario es propio del Novecientos. Los actores, en cambio, provienen del Ochocientos. Pertenecen a dos zonas que difieren y se complementan: el rupturismo y el continuismo.

El rupturismo tiene que ver con los movimientos de vanguardia y el privilegio del futuro sobre el presente y el pasado, lo que, en general, podemos denominar futurismo. La vanguardia, categoría militar, ya se mostró como un modelo de pensamiento y de arte a mediados del siglo XIX, porque Baudelaire, en *Mi corazón al desnudo*, impugna su uso, justamente, por ser una idea bélica, contraria el mundo pacífico del arte. En cuanto a la exaltación del futuro como la única verdad del tiempo histórico, he allí las teorías de un músico y escritor admirado por Baudelaire, Richard Wagner, quien redactó uno de sus manifiestos bajo el título de *La obra de arte del porvenir.* El artista, en la concepción wagneriana, llegaba al futuro en el presente, señalando a la humanidad el justo derrotero a seguir. De alguna manera, concedía al arte la misión que tradicionalmente habían tenido las religiones y que parecían haber perdido al acontecer lo que Nietzsche bautizó como muerte de Dios. Hacia el final de la tetralogía wagneriana, ante el cadáver de Sigfrido, Brunilda canta, justamente, «Descansa tú, Dios». Muerte de la metafísica, del poder de la ciencia para averiguar la verdad legal del mundo objetivo, muerte del hombre como criatura hecha a imagen y semejanza de Dios.

Wagner, si se me permite la digresión, fue generalmente un inventor de fábulas que contenían poca confianza en el futuro. A veces la religión, más precisamente el catolicismo, intervino para componer las cosas, como en *Tannhäuser* y *Parsifal.* Pero a los héroes wagnerianos les suele ir mal en los entuertos de este mundo, como se ve repasando el destino de Tristán, Lohengrin, Sigfrido y el Holandés Volador o Errante. Bien, pero todo buen artista suele decir lo contrario de lo que va diciendo y no resulta erróneo declarar la fe en el futuro y urdir historias pesimistas. Un wagneriano menor y fanático, Adolf Hitler, fue incapaz de advertir esta paradoja y así le fue y a todos con él.

Fue el mismo Baudelaire, a pesar de su wagnerismo militante, quien cuestionó la actitud futurista, porque consideraba, y no sin razón, que somos impostergablemente actuales, modernos si se prefiere, lo sepamos o no, lo querramos o no. Ser es ser ahora, aunque el ahora cargue con herencias y se produzca como programa de futuro.

Lo cierto es que los movimientos futuristas, como el italiano y su reverso nihilista, el dadaísmo, proclamaron la necesidad de cancelar la historia, romper el curso del tiempo y refundarlo a partir de cero. Los futuristas encomendaron a la guerra esta demoledora e higiénica empresa y se convirtieron en masa al fascismo. Los dadaístas, enemigos de toda identidad, acabaron disolviendo su movimiento porque ser dadaísta imponía ser algo y coartaba la radical, absoluta y, en definitiva, abstracta libertad que era el punto de partida del propio dadá. Algunos de sus dirigentes se convirtieron al catolicismo o al estalinismo y se incardinaron en jerarquías y órdenes bien perfilados.

Lo que intento señalar es el sesgo anárquico de estos rupturismos, que exaltan la cancelación de la historia y una suerte de salto en el vacío del tiempo, a la vez que su cercanía con regímenes despóticos, lo cual ha llevado a ciertos estudiosos a considerar que en la ideología libertaria hay un componente de despotismo, el individual, que se vincula con otros despotismos nada individualistas y sí francamente orgánicos. Bataille, al estudiar el fenómeno fascista, observa que el líder de este carácter es la hipóstasis del individuo, tan individual que es el único dotado de individualidad, ya que el resto es considerado masa.

Frente a esta visión rupturista de la historia, de origen decimonónico, hay otra, que podemos calificar de continuista y que también proviene del siglo diecinueve. La condenso en dos nombres: Darwin y Marx.

El darwinismo intentó construir una parábola del tiempo histórico que tomaba su modelo en la supuesta sabiduría de la naturaleza, hábil para desarrollar, a través de la evolución de las especies, una selección de los mejores. Quienes resultaran más aptos para sobrevivir en condiciones adversas, desarrollarían unos dispositivos orgánicos de afincamiento en la vida y se irían convirtiendo en las razas superiores. De tal manera, la historia natural

del universo viviente fue trazando una parábola que dejaba de lado a los inaptos en la lucha por sobrevivir y asegurando la persistencia de los organismos más complejos y hábiles para arraigar la vida en el medio ambiente, hasta dar con la obra maestra de la escala vital, la especie humana. Ésta aparecía dividida en razas, algunas más veloces que otras en la consecución del modelo superior, más civilizado y mejor dotado para instrumentar a los demás recursos, orgánicos e inorgánicos, de la oferta natural.

Elevado a categorías éticas y políticas, el darwinismo sirvió para construir ideologías raciales. Las razas que antes llegaban a los escalones superiores de la vida orgánica, adquirían el derecho a dominar a las razas inferiores y más atrasadas, a la vez que convertían aquella superioridad en una misión, en un plexo de obligaciones ante el mudo tribunal examinador de la historia. Sus eminentes construcciones sociales y políticas debían ser diseminadas por el planeta para que el resto de la humanidad pudiera compartir la elevación de los logros obtenidos por la civilización más desarrollada.

Por su parte, Marx, que intentó dedicar su inconclusa y final teoría del desarrollo capitalista, *El Capital*, a Darwin –quien rechazó la dedicatoria, tal vez temeroso de lo comprometido que era el elogio marxista– trazó una parábola comparable, que entendía la historia humana como la sucesión progresiva y necesaria de las sociedades a través de diversos modos de producción: esclavo, feudal y capitalista. En determinado momento de su deriva, el capitalismo agotaría sus contradicciones y el modo de producción se volvería incompatible con las relaciones de producción, dando lugar a la revolución socialista.

El agente de la evolución darwiniana es una suerte de astuto espíritu natural que parece conocer de antemano los modelos preferibles y los va escogiendo, un poco al azar, si se quiere, pero convirtiéndolos en necesarios, dado que son los únicos que consiguen sobrevivir. Es como un profesor de dibujo que recorre los ejercicios de sus alumnos, destruye los bocetos incompetentes y se queda con las obritas maestras. Marx, en otro registro, encargó a la clase obrera industrial, convenientemente organizada a escala internacional y provista de una consciencia revolucionaria de clase cedida por los filósofos de la especialidad, la privilegiada misión de liberar a la humanidad de sus cadenas seculares. Aun-

que nacido de la necesidad histórica, como todas las clases sociales, este heroico proletariado mundial, sabedor de que su pelea sólo pondría en peligro sus propias ataduras, iba a ser capaz de inaugurar la verdadera historia humana, la historia del hombre en libertad dentro de una sociedad igualitaria que la hiciera posible.

Con distintas fórmulas, Darwin y Marx intentaron contestar a una pregunta fuerte del racionalismo: ¿cómo dar carne y hueso a la razón, esa facultad universal que los racionalistas quisieron pura, o sea desprovista de toda impureza, limpia pero incorpórea? Hegel pensó el encuentro de la razón y la historia. Darwin, el de la razón y la ciencia natural. Marx, el de la razón y la revolución. De tal modo, la razón cobraba cuerpo en la naturaleza estudiada por la ciencia y en la revolución estudiada por el materialismo histórico.

Darwinismo y marxismo son, cada uno en su registro, teorías providencialistas del devenir histórico. Conciben el decurso del tiempo como un proceso que cumple finalidades y encarga misiones a determinados agentes históricos. Por eso generan opciones éticas y políticas. El exterminio de razas y clases consideradas inferiores y tomadas como obstáculos al progreso, constituyen tareas políticas que se absuelven por las grandes finalidades éticas perseguidas: la primacía de los mejores y la liberación de la humanidad. Trabajan sobre un sentido predeterminado de los tiempos, llámense teleologías o escatologías, según se prefiera. Al quebrar, ponen en cuestión de modo fuerte la existencia del sentido mismo de la historia.

Por caminos propios y distintos, pero de alguna manera convergentes, estas construcciones grandiosas, ambiciosas y, en buena medida, generosas –si se me permiten estas rimas, indignas de un buen prosista– ambas filosofías son doctrinas de la certidumbre. Para el darwinismo, desde la aparición del primer ser vivo unicelular ya están trazadas las derivas de la selección natural. Para el marxismo, la horda primitiva, con sus matrimonios promiscuos, encierra las potencialidades de todas las asociaciones posteriores, con el Estado, las clases sociales, los ordenamientos jurídicos y la lucha de sectores que animarán el decurso de la historia humana. Insisto: son doctrinas de la certidumbre porque apelan a la inapelable fuerza creadora, destructora y reconstructora, de la naturaleza.

El siglo veinte, a su manera y a sus maneras, puso en escena y en tela de juicio a ambos maestros de la biología y la economía política. Quede a los especialistas –no lo soy, evidentemente– hacer la crítica de sus hallazgos y errores, propios de toda invención humana.

El fascismo, en especial en su versión nazi, intentó el dominio mundial de la raza superior, que habría de ganar la batalla decisiva contra los bastardos y degenerados, imponiendo el modelo supremo de la especie. Desaguó en una catástrofe que tuvo mucho de suicidio grandioso y sangriento. El comunismo, capitalismo de Estado o socialismo real, como prefiera denominárselo, trató de movilizar la revolución proletaria mundial y hemos asistido a su desmontaje, protagonizado por sus propios dirigentes. Las burocracias y nomenclaturas se convierten en burguesías más o menos mafiosas que empujan el desarrollo económico hacia la globalización de los intercambios económicos, que hacen del mundo un solo mercado multinacional o supranacional, de algún modo anunciado por el propio Marx, aunque no por estos inopinados caminos que trazan las comunicaciones, las armas y las estructuras empresarias de nuestros días.

Algunos pensadores de hoy intentan leer el fenómeno como la liquidación de los grandes relatos de la historia, también llamados metarrelatos, o como el fin de los tiempos históricos. Diseñaron un espacio intelectual que podemos englobar en la categoría de la postmodernidad. Han caducado las clásicas certidumbres y el mundo estalla en fragmentos, en discontinuidades sin lógica que las suelde, en impredecibles derroteros que reducen el devenir a momentos intermitentes, suerte de pequeñas iluminaciones en la noche del vacío histórico, reino de la incertidumbre.

Lyotard, Baudrillard y Derrida, entre otros, se apuntan a la mera descripción de los hechos, dominados por la impresión de que la antigua costumbre del conocimiento se sustituye por el éxtasis de lo suprarreal. No nos compete tratar de descifrar o entender lo que pasa en la realidad, sino que hemos de limitarnos a leer, con las claves que buenamente se nos vayan ocurriendo, la versión que de una inalcanzable realidad nos proporcionan los medios masivos de comunicación.

Personalmente, tiendo a pensar que estamos lejos de haber clausurado los grandes relatos. El mundo actual, suprimida la

oposición entre capitalismo y comunismo, nos enfrenta con las actuaciones de una potencia que ejerce una especie de policía mundial, los Estados Unidos, cuya filosofía de la historia es un poderoso metarrelato providencialista de base religiosa. Ya Max Weber y Georg Simmel, entre otros, hace muchos años, nos sugirieron buscar los fundamentos religiosos del triunfante capitalismo anglosajón, que es el capitalismo por excelencia según Marx y el dominio de la raza mejor provista en la lucha por la vida, según Darwin.

En efecto, las concepciones evolucionistas del tiempo parten de una figura cosmológica: la creación. El mundo ha sido creado de una vez para siempre, conforme a las cosmogonías monoteístas semíticas. Un Dios creador ha hecho todo lo que existe haciendo pasar la eternidad al tiempo, dando luz a la historia. Desde el Génesis al Apocalipsis se diseña una parábola formada por momentos sucesivos, concretos e irrepetibles del tiempo. En determinado momento, la caída del hombre instaura la mortalidad y abre el campo a las eras históricas, que se acercan al instante de la redención, con la llegada del Mesías que reconcilia al Creador con la criatura caída. El tiempo histórico altera su calidad a medida que se aproxima al arribo del Salvador y, cuando éste aparece, se inician los Tiempos Nuevos. Si se quiere un sinónimo: la modernidad.

Los evolucionismos han secularizado esta metáfora y buscado, en el mundo concreto, indicios de su realización. Las Luces contra la tiniebla, lo superior contra lo inferior, lo complejo contra lo simple, lo concreto contra lo abstracto, la raza o la clase elegida para cumplir con la escatología salvadora, son variantes de la misma figura: alguien será el agente del mejoramiento material y moral de la humanidad.

Los Estados Unidos confían en Dios, como reza la fórmula impresa en los billetes bancarios del dólar. El destino manifiesto de la gran nación universal es la prueba evidente de que se ha cumplido con eficacia el mandato divino propuesto por la variante calvinista del cristianismo. Dios ha hecho libres a los hombres y el buen ejercicio de esta libertad es premiado por el poder terrenal. Quien mejor trabaje, compita, investigue y produzca, será quien domine legítimamente a los demás y les enseñe la mejor forma de vida. No

sólo tendrá mayor riqueza, o sea más cantidad de bienes a repartir entre más individuos, sino también la más alta técnica de vida, la mejor ciencia, la más placentera cotidianeidad, el arte más refinado.

¿Quién contradice a la América del presidente Bush y los asesores civiles del Pentágono que lo rodearon? Tiendo a pensar que otras variantes de los monoteísmos semíticos. El fundamentalismo islámico opone al Dios de Calvino el Alá de Mahoma, el último y definitivo profeta. Considera a los Estados Unidos como infieles y paganos, subyugados por los bienes de este mundo efímero y corrupto, y les opone su ejército de austeros terroristas suicidas, que castigan en cualquier lugar del planeta a quienes secundan la tarea demoníaca del materialismo imperial. Desde luego, todo monoteísmo considera al monoteísmo divergente como un demonio enmascarado y batalla para que las máscaras caigan y resplandezca la verdad. Sólo que para el fundamentalismo islámico la verdad no es de este mundo, sino del trasmundo eterno de los bienaventurados.

Todos los días nos enteramos de que en el Cercano Oriente israelíes y palestinos se matan para que caiga la máscara y se vea cuál es el pueblo realmente elegido. En Madrid también hemos tenido la macabra prueba de que la guerra santa nos alcanza de cerca. Lo sagrado es violento y cruel. Los dioses no negocian. Al contrario, otorgan a sus fieles la facultad de exterminar al otro, que no es el semejante ni siquiera el adversario, sino simplemente, el enemigo. Y ya sabemos que el mejor enemigo es el enemigo muerto. Nada autoriza más a un asesino que matar en nombre de su Dios. Finalmente, el mismo Dios que ha creado la vida, ha creado la muerte.

No menos monoteísta es la lectura que de la actualidad propone la Iglesia de los Papas Wojtila y Ratzinger. Su razonamiento es ya clásico: la oposición entre capitalismo y comunismo fue siempre falsa y los hechos han demostrado la falsedad de la opción. Ambos son hijos del materialismo ateo que sólo confía en la única realidad del mundo sensible. La verdadera contradicción se da entre la concepción trascendente de la vida, que propone la Iglesia, y la concepción inmanente y, por lo mismo, intrascendente, del materialismo moderno. Derogada la aparente dualidad, queda la real y parece que el catolicismo es la sola alternativa sólida ante el providencialismo calvinista y la belicosidad musulmana.

Si el cuadro que acabo de esbozar no contiene grandes relatos, no sé francamente qué sean los grandes relatos. A las certidumbres anteriores a la caída del muro de Berlín han sucedido estas otras certidumbres, que ofrecen a la humanidad la consistencia variable de unas causas, mundanas o extramundanas, sostenidas en un acuerdo místico entre el Creador y el pueblo elegido, seleccionado entre sus criaturas. Dejo de lado otras devociones, las practicadas por las sectas mesiánicas, los residuos del racismo tradicional, el culto a los equipos de fútbol, los nacionalismos más o menos grandes o pequeños, los liderazgos personales y hasta las certezas privadas del sentimiento, porque éstas no tienen, felizmente, consecuencias devastadoras en lo público, sino glorias y desazones íntimas. Como dice el Calixto de Fernando de Rojas, todo enamorado cree religiosamente en el ser amado y le basta con imaginarlo: en Melibea creo, soy melibeo.

Atraviesa este panorama una enésima crisis de la modernidad. No nos alarmemos por ella: la modernidad se define como crítica, vive en crisis, se produce en crisis sucesivas, intentando no reproducirlas, reconociendo cada piedra con la que tropieza para tropezar con piedras desconocidas. Diré más, para ajustarme al tema anunciado: lo moderno es incierto por definición, la modernidad habita la incertidumbre, condición de la libertad. Por el contrario, las instituciones de la certidumbre nos atan a las ortodoxias, a la autoridad de las verdades congeladas por la Verdad, a los catálogos de respuestas preconcebidas que anulan nuestra capacidad para formular preguntas.

En efecto, la supuesta caducidad de los grandes relatos ha sido entendida por algunos como signo de que había terminado la edad moderna. Ya hace algunas décadas, Arnold Gehlen acuñó el término de la *posthistoria*, tal vez llevando al extremo las propuestas de Karl Popper en su *Miseria del historicismo*, texto en que propuso liberar a las ciencias sociales del imperialismo de la historia. Creo que Popper, sin que su proyecto carezca de razón de ser, identificó erróneamente historia e historicismo, pero no es éste el lugar para dilucidar la cuestión. Señalo, simplemente, la inconsistencia lógica de Gehlen. Si hay algo posterior a la historia, es algo histórico, sencillamente porque la historia es la lógica de la precedencia y la consecuencia. El después supone un antes y viceversa,

de modo que la posthistoria gehleniana acaba siendo una paradójica reafirmación de la historia. Otro tanto podría decirse de sus derivaciones postmodernas. Lo que viene después de la modernidad o bien es antimoderno, o sea anterior a la modernidad, o es la renovación del tiempo histórico, la nueva era, es decir lo más propiamente histórico que existe. En ese sentido, un evento plenamente moderno.

Por su parte, Francis Fukuyama cobró cierta notoriedad con su teoría del fin de la historia. Razonando a partir de la desaparición del comunismo, llegó a la conclusión de que la civilización capitalista democrática, globalizadora y postindustrial, carecía de alternativa y, en consecuencia, la historia había dejado de existir por carencia de contradicciones. Los seres humanos estábamos, al fin, liberados de la historia y vivíamos en una suerte de pantano barométrico del tiempo histórico, donde la ausencia de vendavales dejaba las cosas en una plácida inmovilidad.

Respuesta inopinada a este cuadro es la teoría de Huntington del choque de civilizaciones, que pone frente al mercadismo de Fukuyama la opción de los despotismos mercadistas y neoliberales del Sudeste asiático, donde un autoritarismo de siglos se une a las más modernas maniobras de la mercadotecnia y la electrónica.

La discusión es sabrosa y da lugar a las matizaciones. Fukuyama se vio obligado a explicarse y concluyó que, en rigor, no había querido decir que la historia estaba terminada y habíamos llegado a una etapa final y definitiva, sino que había caducado la conciencia de historicidad que dominó el pensamiento occidental desde, al menos, San Agustín con su primitivo intento de periodizar los tiempos históricos. La humanidad sigue teniendo historia pero ya no le presta atención ni valora su acontecer, reducido a un puñado de eventos desconectados entre sí, mera *empirie* de las cosas y las horas. Afinando las palabras, cabe traducir: Fukuyama no sostiene el fin de la historia sino la extinción de la historicidad, de la calidad histórica del ser humano.

Huntington, por su parte, insiste en la vigencia de la historia como proceso. Podríamos optar por su esquema o por otros pero sólo me permito ahora señalar que no es feliz el uso de la categoría de civilizaciones puesta en juego por él. En primer lugar porque un mundo globalizado, unificado por la internacionalización de

los transportes, las comunicaciones y los armamentos, no da lugar a civilizaciones plurales, dado que nos faltan fronteras despobladas, espacios vacíos intermedios que fijen los contornos precisos de cada una de aquéllas.

Por otra parte, toda civilización se define en sus espacios de apertura, por sus puntos «huecos», por los que se comunica con el espacio exterior y recibe y asimila sus aportes. La idea del choque o, por mejor decir, la figura del choque, sugiere la existencia de cuerpos herméticos, mónadas o burbujas acorazadas, que son lo contrario a la idea misma de civilización. Toda civilización, si cabe el sencillo adjetivo, es mestiza. Ya Roma –paradigma de civilización donde las haya– había creado un derecho peregrino para los forasteros de paso por su territorio, señalando el lugar que el afuera ocupaba en el interior de su sistema jurídico.

La unificación globalizadora del mundo es una vieja novedad que podemos hacer partir desde la expansión sistemática de los imperialismos europeos por la redondez del planeta, digamos que con Vasco de Gama y Cristóbal Colón, por no irnos hasta las cruzadas y los viajes de Marco Polo. Hoy es una evidencia en los esquicios de legalidad internacional que venimos pergeñando desde la paz de Westfalia en el siglo XVII, paralelos a los ejercicios de ilegalidad internacional de la gendarmería global, el tráfico de estupefacientes y armas, y la dispersión de los terrorismos. Vivimos en un cuerpo astral donde a la vez es de día y de noche, con una opacidad que da lugar a la legalidad y a la ilegalidad planetarias.

Es preferible, entonces, considerar a la civilización como única, quiero decir como el único código de convivencia posible de la humanidad, admitiendo que los tres elementos en juego –el sujeto humanidad, la ley internacional y la aceptación de la convivencia– son, por el momento, eso que suele denominarse *futurables*, cosas que están en el futuro de nuestros deseos aunque no, lamentablemente, en el futuro de nuestras previsiones. No habrá derecho internacional mientras sea el resultado de pactos entre naciones y no exista una fuerza internacional capaz de hacerlo cumplir compulsivamente, elemento sin el cual no existe ningún derecho.

Otra cosa es el conflicto entre culturas, porque la cultura es algo inmanente al sujeto y no se formula en leyes racionalmente convenidas pues hace a la parte orgánica de nuestra condición. Lo

deseable es que cada individuo tenga la cultura que escoja libremente y que los únicos límites impuestos a ella sean los derivados del código convivencial. Aquí también me sitúo en el campo de lo futurable: vivir en una civilización dotada de pluralismo cultural, todo lo contrario del actual auge del multiculturalismo, que hace de cada cultura una tribu clausurada al mundo exterior, un universo sin afuera, ajeno a los otros, donde sólo subsiste un homogéneo e inalterable nosotros.

Si de las vueltas y revueltas que preceden puede extraerse una provisoria conclusión, propongo la siguiente: seguimos siendo seres históricos, seguimos viviendo en el devenir de la historia que nos caracteriza como humanos. Este devenir nos impone el deber de enterarnos acerca de la historia que vivimos, que nos hace y hacemos, que transformamos y nos transforma en tanto subsistimos en ella y ella en nosotros. Tal vez la más fuerte certidumbre que se ha perdido en el siglo veinte sea la de pensar la historia como objeto de una ciencia.

La ciencia exige que su objeto sea estable y, en consecuencia, abstracto, de modo que se pueda generalizar. El objeto de la historia, por el contrario, el pasado, es concreto e inestable porque depende del momento actual, cargado de proyectos de futuro, en que lo consideremos. Las épocas históricas no están dadas como se supone que lo están las categorías de la naturaleza, sino que las vemos en función de nuestra presencia, que siempre es actual. El pasado ha perdido para siempre su presencia y no podemos restituírsela. Tampoco el historiador puede guardar respecto a su objeto de estudio la distancia que separa al sujeto del objeto natural que examina. El historiador es también histórico, está involucrado en cuanto elabora con su trabajo. Hay saber de la historia, un saber que tiene el carácter de una pragmática, que va desarrollando sus reglas en tanto se elabora, sin buscar la fijeza de una ley intemporal. Es, en sentido estricto, un saber incierto, como el que nos proporciona el arte, al cual se aproxima, pero no un conocimiento científico.

En este punto quisiera hacer especial hincapié en el valor de la incertidumbre como inherente a nuestra condición humana, al menos como la vamos entendiendo en el proceso de la modernidad. Valoro la incertidumbre de modo positivo y me permito imaginar una antropología de lo incierto.

La modernidad es vieja, si cabe la paradoja. Data, como tantas cosas del mundo actual, de la baja Edad Media. Fue entonces cuando los humanistas reformularon la herencia escolástica que, a su vez, había reformulado a Aristóteles. La realidad dejaba de ser algo natural que trasciende al hombre para ser, al revés, el hombre quien trasciende a la naturaleza y opone a la finitud natural la infinitud de sugestiones que provienen de un fantasma que duplica la realidad y que, por precisión o comodidad, llamamos espíritu. Esta inversión alcanza a la religión dominante, entonces cristianismo único, tomando como modelo humano a ese ser a la vez divino y mortal, capaz de resucitar en el tiempo, Cristo. No ya el Cristo sobrenatural dado por su nacimiento milagroso, sino una suerte de Cristo humanizado y secularizado que hace de cada individuo una síntesis inestable de mortalidad natural e inmortalidad fantasmática, espiritual. Como semidivino, el animal humano es capaz de crear, de producir realidades, de construir un mundo que se duplica a cada instante, un mundo humano, que no es mera naturaleza ni tampoco ingravidez celestial. Un mundo creativo e incierto. Es así como se rompe la unidad de la escolástica medieval y desde entonces todo valor es escindible, se opone a sí mismo, está siempre en tela de juicio, se reformula constantemente.

La religión misma, hasta entonces hegemónica a partir de la esencia sobrenatural de la Revelación, pasa a ser un constructo humano, disperso entre las diversas religiones positivas. Dios, organizador de la arquitectura del universo, es; pero es como si no existiera. Si existe, está diseminado entre los seres humanos. No es el fin del hombre, que se convierte en fin de sí mismo. Leonardo da Vinci lo verá en la ciencia, urgencia creadora, busca infatigable, insaciable deseo de ver que hace pensar en Dios como alguien deseante y, por lo mismo, carente de algo que colma con la creación. A la vuelta de los siglos, Hegel considera que la falta de Dios es la imperfección, lo cual explica las imperfecciones de su obra y el anhelo perfeccionista del ser humano, que cobra consciencia de la falta. Carecer es la condición de desear. El tiempo, la muerte, la nada, el mal, todo lo que da finitud a las cosas, son las huellas del Creador que, siendo eterno, infinito y perfecto, ha de producir las categorías opuestas a su ser.

Por esos resquicios y oquedades de la creación, el hombre desarrolla su potencia creativa, que huye del vacío y ha de fijarse sus normas de modo autónomo. Es libre porque hay incertidumbres y grietas en cuanto le rodea, porque el saber no le ha sido dado, sino la apetencia de saber, lo que radicalmente se denomina filosofía. Entre el ejercicio de sus facultades y la noción de sus limitaciones, el hombre moderno se percibe como ser germinal, alguien que lleva en sí mismo una cantidad de gérmenes, que se van desarrollando al pasar de lo virtual a lo real. Por eso, germinalmente, más que ser, deviene. No nace humano, llega a serlo y no acaba nunca de serlo, envuelto en el universo, que intenta explorar sin poderlo concebir pues, por definición, no puede salir de él.

Considerada, entonces, como un programa –fatalmente: un proyecto histórico, algo para cumplirse en el tiempo– la modernidad parte de la humanización de la verdad, es decir de concebir el mundo como algo propio del hombre, especialmente en aquellos espacios extraños que definen su ignorancia. No se trata de una propiedad dada, heredada, concedida, sino un lugar ajeno que debe conquistarse, apropiarse. En este hacerse a sí mismo a la vez que se hace humano al mundo, hay un componente dinámico que apunta al infinito. Si el hombre moderno es definible, lo es por su obra, su práctica, porque cambia constantemente de perfil, desdibujando cualquier identidad fija. Su incertidumbre es su esencia pero se trata de una esencia inaprensible, y es también su centro, pero se trata de un centro móvil. Trata de colmar su carencia, a sabiendas de que es infinita e incolmable. Se escinde para hallarse y se enfrenta con insistentes oposiciones, hijas de su duplicidad: individuo y rol, sujeto y objeto, alma y mundo, el yo y la sociedad, la naturaleza y la cultura.

Ya Tommaso Campanella sostuvo que el hombre no es un ser entre los seres, entendidos éstos como naturales, porque son efectos de causas conducentes, en tanto el hombre se eleva sobre las causas y se determina desde su libertad. Tiene un pasado, pero lo relee constantemente, de modo que sus clásicos cambian a lo largo del tiempo. Las consecuencias éticas de esta ontología son fuertes porque la libertad es concreta, es toma de decisiones que afectan a todos y produce responsabilidad, es decir deber de responder ante

los demás. Aunque no lo sepa, cada quien decide por la humanidad. La ética se torna profana al construirse como un tejido de relaciones entre los individuos que se requieren y se interpelan. No hay ya puntos de partida inamovibles, nada está pensado de antemano, ninguna pregunta cuenta con su respuesta adecuada. Las religiones, en consecuencia, no intervienen en el saber profano, quedando aisladas de la ciencia y de la especulación filosófica y artística.

Los hombres de la modernidad se proponen convivir en un contexto de tolerancia, es decir que consideran honrosa cualquier fe, que es un valor absoluto para el creyente. En tanto absoluta, la fe es irracional y se sustrae a todo desarrollo, al revés que la ciencia. Provee certidumbres, pero son incompartibles porque no se pueden objetivar. La fe no tiene historia, como sí la ciencia profana. Aquélla realiza la fantasía de eternidad, mientras ésta se proyecta en el tiempo como inmortal, tanto como la especie humana misma. No son inmortales sus verdades, sí lo es su práctica.

Para el hombre moderno, el mundo natural, en tanto dado, carece de sentido. Hace falta el deseo para construir y dar sentido a las cosas. La historia humana tiene el sentido que los hombres le adjudican en cuanto es el escenario de lo deseable. La sucesión de estas formulaciones del deseo a lo largo del tiempo va constituyendo la historia, mientras el mito permanece como su inamovible contrafigura.

Ente dinámico en continua transformación, el hombre moderno resulta inaprensible. Si bien su concepción de lo humano es armoniosa y propende a la perfección, se proyecta en el plano utópico, por lo que la práctica es siempre conflictiva. A medida que se adquieren dominios, se advierte que no son lo deseado y el camino se reabre a partir de la incertidumbre de lo recorrido.

Esta concepción moderna del hombre es por naturaleza, cuestionable. A lo largo de la historia de la modernidad se han señalado diversos descentramientos. Copérnico descubrió que la Tierra no centraba el sistema planetario. Darwin halló que los antepasados del homínido eran simios. Freud hizo de la consciencia un epifenómeno de lo inconsciente. Adorno y Horkheimer recontaron los instrumentos de sumisión humana que se inventaron a la vez que se avanzaba en la liberación de las amenazas naturales y

divinas. Heidegger cuestionó radicalmente la modernidad, que aleja al hombre del origen y le hace olvidarse de su ser. Foucault consideró que el hombre del humanismo es una institución anticuada, propia de la episteme del siglo XVI. Ciertos marxistas consideran que el humanismo es una invención burguesa y, en consecuencia, una herramienta de explotación del hombre por el hombre. El relativismo cultural lo ve como una ideología imperialista, eurocéntrica, que justifica el avasallamiento de los pueblos colonizados.

Todas estas posturas y tantas más son atendibles siempre que se formulen críticamente, es decir si el crítico se involucra históricamente en lo criticado y declara desde qué lugar las formula. No se puede criticar un producto histórico como la modernidad desde fuera de la historia, haciendo un cuestionamiento que destruya el objeto de la crítica. A menudo, la oposición al sujeto libre y autónomo, incierto y en constante reformulación, proviene de las ortodoxias institucionales, que proveen de certidumbre a las desazones de la historia. En el momento actual, los grandes relatos que ponen entre paréntesis al hombre moderno, invocan la autoridad del poder que se autoriza en la trascendencia de los dioses, es decir de unas entidades exentas de cualquier crítica. Los dioses aseguran la vida perdurable y bendicen los destinos manifiestos y las guerras santas. No está mal que lo hagan, es lo suyo, pero hay que observar, como en los tiempos en que los humanistas modernos evitaban las hogueras de la Inquisición, que los dioses nunca aparecen en la escena terrenal. Los que aparecen son sus ministros, provistos de eficaces armamentos. Nos otorgan certidumbres que emergen del terror y de la muerte. Frente a ellos, la modernidad insiste en declarar la dignidad de la vida, efímera e incierta, único lugar donde podemos seguir imaginándonos humanos. ©

Desde la aldea a la ciudad de dios (vía New York)

Almudena del Olmo Irriarte

EA BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ SIGUE CRECIENDO. A LOS RECIENTES LIBROS DE ALFONSO ALEGRE HEITZMANN –*JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, 1956. CRÓNICA DE UN PREMIO NOBEL* (MADRID, RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, 2008)– O FRANCISCO SILVERA GUILLÉN –*COPÉRNICO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. CRISIS DE UN PARADIGMA* (VIGO, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, 2008)– SE ACABA DE UNIR EL DE LA AUTORA DE ESTE ARTÍCULO, ALMUDENA DEL OLMO ITURRIARTE, *LAS POÉTICAS SUCESIVAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ* (SEVILLA, RENACIMIENTO, 2009). Y LA EDITORIAL VISOR SIGUE SACANDO UNA A UNA LAS OBRAS DEL PREMIO NOBEL ESPAÑOL.

> *«Mi vida fue salto, revolución, naufragio permanentes. Moguer, Puerto de Santa María, Moguer, Sevilla, Moguer, Madrid, Moguer, Francia, Madrid, Moguer, Madrid, América, Madrid, América... Y en América New York, Puerto Rico, Cuba, La Florida, Washington, La Argentina, Puerto Rico, Maryland, Puerto Rico.»*

Este fragmento, que Estrella Morente ha cantado por bulerías, pertenece a una de las reflexiones de los últimos tiempos de Juan Ramón Jiménez contenidas en *Ideolojía*. Lleva por título «Con voluntad constante» y en ella el poeta compendia su vida en una sucesión de lugares que le obligan «en cada viaje» y «en cada sitio» a «volver a empezar, volver a empezar, volver a empezar» con su «trabajo constante, amasado con voluntad más constante cada vez». «Metamórfosis mía constante; volver a empezar... ¡Y

de qué modo ahora!»[1]: éste es el balance final. En efecto, *Metamórfosis* es el título global pensado por Juan Ramón para uno de sus últimos y más ambiciosos proyectos de ordenación de su Obra en marcha «por materias», en que *Ideolojía*, el libro de aforismos, sería el volumen IV y *Leyenda*, el dedicado a la poesía, el I. El concepto de metamorfosis es central proyectado sobre el proceso de corrección, depuración y ordenaciones diversas a las que Jiménez somete su obra, pero lo que me importa del texto citado es la conciencia itinerante que de su propia vida expresa el poeta: viajes sucesivos y cambios permanentes que no sólo son físicos, sino que adquieren también una proyección estética en su poesía.

La vinculación biográfica de estos lugares con la práctica poética de Juan Ramón Jiménez ha sido un terreno frecuentado por la crítica con resultados en ocasiones muy esclarecedores. Aunque a este respecto la bibliografía es abundantísima, podrían citarse como ejemplo tan sólo los estudios canónicos de Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*[2]; de Ignacio Prat, *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*[3]; o de Mª Teresa Font, *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*[4]. Las razones de esta vinculación no dejan de ser curiosas cuando se trata de un autor cuya poética aboga por una desnudez también circunstancial. Como hito de esta poética de la desnudez se habla siempre del *Diario de un poeta recién casado*: una desnudez que, paradójicamente en principio, se apuntala en una escritura confesional que recoge día a día las impresiones de un viaje muy concreto. Tampoco deja de resultar llamativo que por los mismos años que el *Diario* –1916 y 1917 son las fechas de composición y de publicación– Juan Ramón esté trabajando en otro conjunto aparentemente muy distinto desde el mismo título, *Eternidades* (1918).

Trenzadas las tradiciones del diario y de los libros de viajes, la mayor parte de los textos del *Diario de un poeta recién casado* se

---

[1] «Con voluntad constante» (3935), *Ideolojía (1897-1957) (Metamorfosis, IV)* (ed. de A. Sánchez Romeralo), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 701-702.
[2] Madrid, Gredos, 1974.
[3] Madrid, Taurus, 1986.
[4] Madrid, Ínsula, 1972.

fechan en un esfuerzo sostenido que va desde enero hasta octubre y que se demora en los recuerdos ya sin fechar de la última sección, «Recuerdos de América del Este escritos en España». Asimismo se localizan tanto en lo que atañe a los medios de transporte expresados o sugeridos en los títulos de las distintas secciones –«En tren», «El amor en el mar», «Mar de retorno»–, como en lo que concierne a una toponimia concreta: Madrid, Sevilla, Moguer, Cádiz y ya en América, desde luego Nueva York, pero también algún lugar de Nueva Jersey, Boston, Filadelfia y Washington. En ocasiones, incluso, los topónimos se circunscriben de forma aún más precisa en las dataciones y se refieren a un museo en particular, como el Metropolitano de Nueva York, una estación como la de Boston, distintos hoteles, el Somerset también en Boston o el Vanderbilt en Nueva York, calles como la «10 y 5ª Avenida» o cementerios como el Montclair. Todo ello constituye el entramado espacio-temporal sobre el que se prefigura una realidad poliédrica –mar, cielo, la gran ciudad, la geografía urbana, los tipos sociales que la habitan, sus usos y costumbres, sus miserias cotidianas...– contemplada por la mirada del viajero y del *flâneur* que desde el título se nos ha presentado con el rango de poeta. Pero a diferencia de Baudelaire, ese rango se entiende como superior y sirve para elaborar una figuración poética depurada de la realidad que se pretende trascendida, no ya circunstacial, sino esencial; no ya finita, sino eterna: poesía desnuda en la misma dirección hacia la que apunta Jiménez en *Eternidades*. Con Baudelaire se trata de implicarse en lo urbano, pero más allá en el *Diario* se trata también de despojar a lo urbano de sus apariencias más hórridas y, a partir de ahí, instaurar una nueva realidad, mejor por gracia de la poesía y por la mirada y el trabajo del poeta.

Este procedimiento de localización de los poemas como entramado figurativo no es tampoco nuevo en la poesía de Juan Ramón. Ya en las *Rimas* hay algunos poemas cuyos pies ofrecen claves espaciales que han sido bien estudiadas por Ignacio Prat: Moulleau, Sauveterre-de-Bréarn, Nérac. Jardín del Rey, Burdeos o Arcachon. El mismo procedimiento lo encontramos en *Espacio*: «(Por La Florida, 1941-1942, 1954)». La vinculación de lo biográfico con su actividad poética la establece el propio Juan Ramón, primero, en el primer libro de poemas que él considera legítimo,

las *Rimas* en las que ha salvado de la quema un puñado de poemas de *Ninfeas* y de *Almas de violeta*; después en el nódulo central de su trayectoria, el *Diario de un poeta recién casado*, y, finalmente, en el último texto poético publicado de su mano, *Espacio*.

No obstante, si se compara este andamiaje de localizaciones hay algo que visto en decurso llama la atención: el protagonismo de lo urbano en el *Diario* no tiene ni antecedentes ni continuidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez. El hecho resulta más llamativo si consideramos las vetas que el libro abre para los poetas del 27 en primera instancia, teniendo en cuenta la diversidad de posibilidades poéticas que la gran ciudad proporciona: desde lo meramente descriptivo a lo sugestivo –Pedro Salinas–, desde la conflictividad social e histórica –Federico García Lorca– a la búsqueda de lo prístino en ese mismo ámbito trascendido o vuelto del revés –Jorge Guillén–.

Si atendemos a la producción poética del propio Jiménez lo urbano brilla por su ausencia casi absoluta en los libros anteriores al *Diario*, dominados primero por las correspondencias simbolistas con la naturaleza y el reino interior –*Rimas*, *Arias tristes* o *Jardines lejanos*– y después por el neobucolismo –*La soledad sonora*– y el neopopularismo –*Baladas de primavera*– que, en muchas ocasiones, se vuelve voluntariamente aldeano –*Pastorales*–. En cualquier caso, el protagonismo viene dado por la naturaleza y por lo rural cifrado en la estilización de la aldea. Es la naturaleza también el espacio preferente en los libros posteriores: una naturaleza contemplada en plenitud y en la que el sujeto lírico juanramoniano se integra como ser en «conciencia interior y ambiente». Con lo que el protagonismo de lo urbano con todas sus implicaciones, la presencia de la gran ciudad, y en particular de Nueva York como *civitas hominum*, se localiza en la tercera sección del *Diario de un poeta recién casado*, «América del Este», la más nutrida de textos, y en la sexta, «Recuerdos de América del Este». Así lo urbano se convierte en un islote de gran envergadura en la poesía de Juan Ramón. No así en la prosa. Basta recordar algunos títulos como los englobados en los *Libros de Madrid* o *Sevilla*, *Olvidos de Granada*, *Viajes y sueños* o *Tiempo*.

Lo primero que podría argüirse al respecto es una razón puramente subjetiva y biográfica: la gran conmoción que le debió cau-

sar a Jiménez la ciudad de Nueva York. La primera valoración que de ella registra en el *Diario* es ésta: «¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!» [1169][5]. Ello no impide que en otros textos la misma Nueva York se convierta en «el marimacho de las uñas sucias» [1216] o se desplieguen los aspectos más sórdidos y más inhóspitos para el poeta viajero. Esta valoración difiere mucho de la impresión que al jovencito Juan R. Jiménez le causa Madrid cuando llega allí desde Moguer. Con dieciocho años y habiendo publicado sólo algún poema suelto en *Vida Nueva*, es llamado a Madrid por Francisco Villaespesa y Rubén Darío para «luchar por el Modernismo», nada más y nada menos. Años más tarde Juan Ramón recuerda la emoción que le provoca la invitación, recuerda los nervios y el insomnio del viaje, y recuerda también lo que le pareció Madrid en contraste con Moguer:

> Madrid cercano luego, mísero, sin gracia, anodino en su cerro, derramado charco sólido; y ya, de pronto, con su rápido preludio sucio de herrajes mohosos y cristales rotos, la estación goteante.
>
> (...) Mi primera vista de Madrid interno fue la ensabanada estatua de Moyano. Feo. Luego vi las torres de pizarra en el cielo cerrado. Más feo. Luego, las escaleras oscuras de madera fregada. Feísimo. Bruma íntima, asco amargo, abierta melancolía, deseo de volverme en el ómnibus mismo a Moguer de mármol, rejas verdes, cal, tejas amarillas con flores, sol rubio en todo, bellísimo...[6]

No se volvió en el ómnibus a Moguer, pero sí dio la espalda a Madrid como referente de su poesía y, con alguna excepción, también a lo urbano. Dado que la presencia de la gran ciudad ha sido bien estudiada en el *Diario*, tanto en lo que atañe al tratamiento

---

[5] La numeración remite a la ordenación de los poemas en *Juan Ramón Jiménez. Obra poética* (ed. de J. Blasco y T. Gómez Trueba), Madrid, BLU, Espasa-Calpe, 2005 (vol. I, tomos 1 y 2: verso).

[6] «Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)», en *Juan Ramón Jiménez. Prosas críticas* (sel. y pról. de P. Gómez Bedate), Madrid, Taurus, Edición del Centenario, 1981, pp. 70-71.

que recibe la fragmentación de lo urbano como a la matización de los sentidos que adquiere en prismas muy distintos y, desde luego, considerando las formas de su diversificación expresiva y su influencia en la poesía española posterior, no voy a detenerme yo aquí en todas esas cuestiones. Lo que me interesa ahora por su excepcionalidad es el extrarradio: cómo se plantea lo urbano en la poesía de Juan Ramón Jiménez antes y después del *Diario de un poeta recién casado*. Por lo demás, en una de las prosas casi aforísticas no incluida en la primera edición del libro Jiménez explica las razones del abandono poético de lo urbano, apelando a la imposibilidad de sostener su concepción lírica en ese ámbito:

> N. Y.
>
> – ¿Por qué no se queda usted aquí?
> – Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar. [1409].

En los años en que los comienzos poéticos de Jiménez coinciden con la renovación modernista de la que va a ser uno de sus protagonistas indiscutibles, es significativa la ausencia no sólo de Madrid, sino en mayor medida del referente de París, la ciudad de cultura por excelencia en ese momento y lugar de peregrinación físico o imaginado por tantos y tantos artistas finiseculares. A cambio de París, donde no estuvo Juan Ramón y que nunca pareció interesarle en su poesía, lo que nos encontramos en sus primeros libros es el recuerdo idealizado de su aldea o el paisaje de Burdeos y sus alrededores como elementos para establecer las correspondencias simbolistas con el análisis del sentimiento. Los sucesivos apartamientos del joven poeta por razones de salud –en la Maison de la Santé de Castel d'Andorte en Le Bouscat, Burdeos; en el Sanatorio del Rosario de Madrid –el del Reatraído–; en Moguer o en el Guadarrama– se convirtieron en una toma de postura estética renunciando conscientemente a la vertiente urbana del modernismo poético, al cosmopolitismo y, en el polo opuesto, desdeñando también el provincianismo hacia donde volvieron la mirada las poéticas modernistas más tamizadas. A este respecto, ni siquiera el tópico de las ciudades muertas adquiere dema-

siada relevancia en los libros de Jiménez de la década de los años 10. Su propuesta se abrió hacia el simbolismo interior y, más tarde, hacia el neobucolismo y el neopopularismo.

La primera ocasión en que lo urbano aparece es en «Las amantes del miserable»[7]: un poema incorporado a *Ninfeas* en 1900, pero que había sido publicado previamente el 3 de diciembre de 1899 en *Vida Nueva*. Precisamente, tras la aparición de este texto –«otro poema mío, más anárquico que ninguno»[8], según Juan Ramón–, se produce el llamamiento a Madrid por parte de Villaespesa y de Darío. Aquí lo urbano queda sugerido por la mera mención de mínimos elementos espaciales: «la calle silenciosa», un «tugurio», «una esquina», «sigilosos callejones». Por ese escenario deambula el protagonista del poema acompañado de dos prostitutas en cuyo lecho acaba muriendo. El tratamiento que lo urbano recibe se conforma como fondo de una escena y de unos personajes decadentes y alegóricos: un miserable que yace con Soledad y Muerte. Esas dos putas encontradas en la noche devuelven la asociación clásica *eros* y *thanatos*, y, de paso, convierten las calles de la ciudad en la simbolización decadentista de «las calles de la Vida» descubiertas en una macabra alborada moderna que brinda el nocturno urbano.

En *Rimas* (1902) la realidad exterior del poeta, desplegada en una serie de motivos recurrentes –los niños, las aldeas, los jardines–, conforma un escenario natural o rural, pero esteticista, para vagar sin rumbo por un paisaje sentimental dominado por las sombras de la muerte y por la tristeza narcisista que causa el amor. La única referencia a lo urbano que se encuentra en este libro surge, precisamente, tras la contemplación de un cementerio –un *topos* habitual en la poesía de Juan Ramón desde sus inicios y frecuentísimo en el *Diario*– y la evocación de la muerte del padre. La referencia a la ciudad se da en abstracto, sin elementos que la precisen. No obstante, frente a lo rural, el ámbito de lo urbano se perfila de nuevo asociado a la muerte, un ámbito en que no parece posible mantener el ideal. El tránsito de la aldea a «las lúgubres

---

7 *Juan Ramón Jiménez. Primeros libros de poesía* (ed. de F. Garfias), Madrid, Aguilar, 1973[3a], pp. 1491-1493.

8 «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *Prosas críticas*, ed. cit., p. 165.

ciudades», en general, se prefigura como un camino envenenado –«senderos o serpientes»– que desvela la pérdida de la inocencia ante el conocimiento de la muerte y la sensación de vacuidad. En ello incide el final del poema LVIII de las *Rimas* [58]:

Yo iba con mi dolor y mis tristezas
hacia un mundo sin fe y sin almas. ¡Ay!,
¿por qué ha de haber senderos o serpientes
de la aldea a las lúgubres ciudades?

Por su parte, de *Arias tristes* (1903) puede mencionarse otro poema en que una «vieja ciudad» viene a representar el tópico decadentista de las «ciudades muertas». Éste sólo reaparecerá en la poesía de Jiménez en muy pocos textos más de *Melancolía* (1912) asociado a amores presentidos, aunque no vividos [736], o asociado a la vaguedad de lo incumplido [743], formas posibles que adopta la melancolía. En el poema de *Arias tristes* tampoco hay elementos urbanos destacables. Vuelve a tratarse de un nocturno que se describe a través de elementos naturales: la noche azul, la luna encantada, el río de cristal, la brisa. La contemplación en la lejanía panorámica de esta «tranquila ciudad» interesa por las posibilidades de análisis sentimental: tedio y tristeza por un amor perdido que es lo que se evoca en el poema. El sonido sostenido de las «dulces campanas» entrega un particular *nevermore* procedente de la ciudad que se convierte en desencadenante del *spleen*:

Dulces campanas, ¡ya nunca,
nunca os volveré a escuchar!
calles dormidas, ¡mis pasos
ya nunca os despertarán!

¿Y a dónde voy? Pobre alma,
¿a dónde y por qué te vas...?
–Yo no sé... siento una pena
y un deseo de llorar... [124]

El mismo procedimiento descriptivo de lo urbano a partir de elementos naturales se constata en *Jardines lejanos* (1904). Tam-

bién aquí las referencias a ciudades son muy escasas y también se trata de nocturnos, pero contemplados desde balcones abiertos, que no dejan de ser las galerías del sentimiento. Ello permite introducir un juego de perspectivas interior-exterior en correspondencia con lo natural y lo urbano que se aviene sin ninguna dificultad a la estética simbolista que signa el conjunto. Mientras que lo natural colma la experiencia del protagonista lírico, «que abre flores y abre flores/ y flores al corazón...», formulado de otra manera, el ámbito urbano vuelve a dar pie al sentimiento de desposesión:

> ... La ciudad... No hay, bajo el brillo
> del nocturno azul de seda,
> más que el fulgor amarillo
> y verde de la arboleda;
>
> y un ruido triste y largo
> de cuerpos sin corazón,
> que va poniéndome amargo
> el nocturno del balcón... [199]

En las *Elegías* la ciudad irrumpe sólo cuando el canto elegíaco asiste al derrumbe de una realidad natural, pura y prístina que impide la consecución del ideal. Son muy contadas las ocasiones en que se menciona el ámbito urbano y la fragmentación de sus elementos, que va a ser una de las marcas del tratamiento que lo urbano recibe en el *Diario*, es inexistente. Sin embargo, aunque las referencias ofrecen una ciudad sin perfiles, hay en este libro ciertas cuestiones de interés porque apuntan ya a un cuestionamiento de hondo calado en la estética juanramoniana de estos años. La primera de ellas ya se ha sugerido: el canto elegíaco se justifica entre otras razones proyectado sobre la naturaleza que no puede seguir cantándose. Como proyecto el abandono de lo natural implica en este libro, de entrada, el anuncio de todo un cambio estético no consumado aún, pero es que ello tiene que ver también con un ahondamiento en el proceso de conocimiento del sujeto lírico juanramoniano. En este poema de las *Elegías* se anuncia la necesidad de abandonar el mundo conocido para acceder a un

ámbito superior de conocimiento entrevisto con vértigo en el abismo y, de la misma manera, se augura cuál será el destino de este viaje de aprendizaje. El protagonista ya no puede «andar hacia la aurora» y caminará tropezando hasta encontrar «una ciudad que llora»:

Ha llegado el momento, corazón sin amores,
de conocer la vida. Tu hogar ya no es el mismo;
y aquellas sendas claras con pájaros y flores
tocaron a las zarzas del borde del abismo.

Y tú estás roto, y no puedes, como otro día,
tomar tu pena a cuestas y andar hacia la aurora;
tropezarás de llanto, y al fin de tu osadía
sólo hallarás, llorando, una ciudad que llora. [295]

En la ciudad parece desembocar también el *ubi sunt* del sentimiento elegíaco contaminado por la falsedad de la vida urbana: «¿Existe/ la dicha de ciudades?» [302]. Y es que en las elegías juanramonianas la ciudad reemplaza a la naturaleza como escenario por el que deambula el protagonista ante la conciencia lacerante del paso del tiempo y de su propia finitud:

Roto el campo y rehechos los jardines, estoy
en el sol de las calles, como un can sin destino;
por esta senda roja yo no sé a dónde voy,
mas sé que a nada en flor, ni a nada cristalino.

Está medido el tiempo, y me mata la hora
con un son que deshoja, que enfría y que remuerde;
sólo me resta un cuadro de la tarde o la aurora
sobre un trozo de valle florido, triste y verde. [307]

No es difícil realizar una lectura en clave metapoética de este texto que nos entrega una representación del poeta, no sólo asfixiado por sus propios límites temporales, sino también desorientado como un perro callejero sin destino en sus tanteos estéticos una vez que se sienten agotados tanto el campo de *Rimas* y *Arias*

tristes como esa reelaboración artificial de lo natural en paisajes de cultura que suponen sus *Jardines lejanos*. En estos momentos a Jiménez no lo salva ni la figuración poética de las correspondencias simbolistas de su ser con la naturaleza ni la proyección en el hacerse permanente de su obra. El espacio con que se visualiza ambas cuestiones en las *Elegías* es el de la ciudad, en abstracto y sin perfiles, o las ciudades, en general, «donde reina la diosa de los ojos fatales» [330].

Como la otra cara de la moneda, la fatalidad del tiempo se resuelve en un texto de *Poemas mágicos y dolientes* (1911) que lleva por título «Ciudades de ilusión» [671] y que, como su título apunta, es uno de los poemas mágicos que le permite a Juan Ramón la idealidad recuperada de su escritura. La doble dimensión que se otorga al sentido del ámbito urbano es importante porque lo que por el momento se registra de manera muy excepcional y en libros independientes en el *Diario* va a operar de manera conjunta. Aunque envuelta también por elementos naturales, se encuentra en este poema la expresión plural del ámbito urbano –«las ciudades sueñan»– que ahora sí se figura mínimamente fragmentado:

¡Cúpulas, torres; frentes pensativas
e inflamadas, de mármol y de piedra!
¡Suntuosidad de aspectos inmortales!
¡La fama, el sol, la vida azul y eterna!

El alma es un efluvio hacia las cimas,
y, en su nostalgia lírica, quisiera
envolverlas, lo mismo que un poniente,
en una gloria formidable y ciega.

La permanencia de las cúpulas y de las torres, del mármol y de la piedra, la mirada ascendida opera como prisma para la ilusión de una trascendencia que se resuelve en la contemplación de «aspectos inmortales». Por su parte, la ascensión del alma permite su integración con esas cimas de eternidad en una suerte de «gloria formidable y ciega». Es destacable el sentido que adquieren estas «ciudades de ilusión» porque en 1911 están prefigurando ya, no

sólo la realidad trascendida que lo urbano permite en muchas de las prosas del *Diario*, sino también la representación última en que lo urbano se resuelve en *Animal de fondo* como «armonía suprema» de una ciudad creada por la conciencia de dios.

Ya después del *Diario*, pero todavía en la estela de la producción poética de la segunda época juanramoniana, el único caso que merece la pena mencionar se da en un poema de *Belleza*, «Balcón de otoño» [1873]. Se trata de un poema extraño en la poética del Jiménez de los años veinte y de un poema extraño en el contexto de *Belleza*, precisamente, por la presencia de lo urbano, pero también por la expresión con que se canaliza ese ámbito. El arranque ofrece el tono dominante de un vanguardismo que a la altura de 1923 –fecha de publicación de esa muestra antológica de libros inéditos de poesía que es *Belleza*– domina la escena de la poesía española, pero que en la poesía de Juan Ramón resulta sorprendente:

> –En el alambre del teléfono
> tiembla, verde neuróbata, una estrella.–
> La ciudad, en el trueque del otoño,
> es otra ciudad. Frescas
> brisas dibujan los tejados,
> –los postes del telégrafo, los pararrayos, las cuerdas y las astas–
> sobre el ocaso de honda trasparencia.
> –Una mujer y un gato, en la
> baranda de una ¿jaula, puente de buque?, no, azotea,
> cortan sus breves
> siluetas iguales y negras.–

De entrada, ese vanguardismo conduce a la figuración casi alucinada y visionaria de una ciudad que, ahora ya sí, después del *Diario*, se fragmenta en elementos urbanos superpuestos. Éstos son los que quedan contenidos entre guiones en el discurso del poema como fruto de la observación y como resultado de una representación experimental tanto en el nivel léxico como en la configuración de las imágenes. La asociación de imágenes surge entreverando formas de decodificación y codificación de la realidad próximas al ultraísmo, pero también al surrealismo. La misma

constatación respecto a los medios de expresión puede hacerse si consideramos el tiempo que signa la contemplación y la reelaboración poética de este espacio:

El momento me lleva,
¿en barco, en coche, en tren, en aeroplano?,
–todo corre, retiembla, jira, vuela–,
a mil puertos, a mil parques, a mil montañas
y mil ciudades nuevas.

La reivindicación del instante que permite trascender la precisión de un momento en una nueva dimensión temporal ilimitada es la clave tanto del *Diario de un poeta recién casado* como de *Eternidades*. Es esta misma consideración temporal la que está presente en este texto. No obstante, para ello ha sido necesario que la figuración poética logre un extrañamiento del espacio y también del tiempo a través de ese vanguardismo que a Juan Ramón le sirve aquí para apuntalar cuestiones centrales en su segunda época. En lo que respecta a lo urbano, mediante unos procedimientos poco habituales en su poesía Jiménez está abriendo ya el terreno de lo que va a significar en su última época. La ciudad así tratada es la gran ciudad, pero no recibe ya una toponimia concreta porque comienza a tratarse de una abstracción mental que intenta arraigarse parcialmente en lo real para, extrañándolo, acceder a otro plano. En el momento concreto de la contemplación, la ciudad posibilita la apertura a un ámbito ilimitado y abarcador que se convierte en mil puertos, mil parques, mil montañas y «mil ciudades nuevas». Es decir, se trata de un nuevo ámbito que surge trascendiendo la inicial ciudad alucinada.

Tanto en esta reinterpretación de lo contemplado como en la expresión de lo que siente el protagonista no hay ya vanguardismo, no hay ya extrañamiento expresivo. Lo real se convierte en alucinación casi frente a lo trascendental de un nuevo ámbito que puede ser habitado por el protagonista sin estridencias verbales y sin matizaciones sentimentales:

¡Qué bien! –Las manos
en los bolsillos ya–. ¡Qué gusto! Eternas

variedades se ofrecen, repetidas,
al alma trasplantada a nueva escena.

Porque, en última instancia, lo que el sujeto lírico está contemplando desde ese «balcón de otoño» que da título al poema es un panorama que en sus múltiples facetas representa la «eternidad alterna», esta otra ciudad trasmutada en el «trueque del otoño»:

Desde el balcón de par en par,
¡qué perspectivas ¡oh!
de eternidad alterna!

Jiménez vuelve a esta representación visionaria de lo urbano en un poema de *La estación total* titulado «Monstruo alto» [1943]. Es cierto que *La estación total* inaugura la poesía última de Juan Ramón cuando se publica en 1946 ya en el exilio, pero algunos de los textos que lo integran habían aparecido con mucha anterioridad en los *Cuadernos* entre 1925 y 1935 todavía en Madrid. Así «Monstruo alto» ve la luz en el número 8 de *Presente* en 1935 con la fecha de 1929, lo cual nos sitúa en unos años más próximos a la estética de *Belleza* que a la que va a dominar en el conjunto de *La estación total* y, antes, en los dos primeros fragmentos de *Espacio*. Clarificar estas superposiciones temporales en la publicación de la poesía juanramoniana es importante porque proyecta luz sobre el sentido de los distintos textos. Desde esta perspectiva temporal, «Monstruo alto» nos entrega un tratamiento de la ciudad en la misma línea de «Balcón de otoño», pero con una interpretación radicalmente distinta, aunque complementaria en los sucesivos ciclos de caída y elevación que de manera constante experimenta el ideario poético del moguereño. El nocturno urbano vuelve a despertar en el protagonista la conciencia agónica de la muerte.

En «Monstruo alto» Juan Ramón recurre de nuevo a la figuración alucinada de lo que desde el título se sugiere y se confirma en el texto: un rascacielos visto entre otros edificios en una ciudad superpoblada y cruzada por los trenes. La fragmentación de los elementos espaciales es aquí más llamativa que en el poema de *Belleza* porque resulta más hermética al acentuarse lo visionario. No puede olvidarse que en *La estación total* el texto es el último

de una serie de tres que lleva por título común «Otro desvelo», esto es, lo que se nos ofrece es el fruto de una visión onírica entrevista en el terreno resbaladizo y extraño que media entre el sueño y la vigilia. Pero, además, lo mismo que se contempla es lo que provoca el desvelo, lo «que domina el espanto miserable». Los perfiles que adquiere este «monstruo alto» tampoco se localizan en ninguna ciudad en concreto, pero vienen a representar la gran ciudad que habitan todos los seres:

Entre los edificios, amasados
con penduleo plástico de viento,
cajas cerradas ya de endebles seres,
tren deslumbrado de la noche otra,
tus grandes dedos verdes, ocres, lívidos
para entrarse por todo,
pinzan mujeres, niños, hombres,
tendidos solos, de pie juntos,
menudos frutos secos,
maduros, verdes.

En este nocturno urbano, único en *La estación total*, el horror irrumpe ante semejante aparición monstruosa y arrolladora que logra alcanzarlo todo con sus dedos: mujeres, niños, hombres que como frutos, ya sean secos, maduros o verdes, son pinzados y engullidos. Esta fuerza cuyos dominios son la oscuridad rige sin condescendencia los designios de todo ser. No es difícil identificar a este monstruo contra el que se lanzan en el tono interrogativo de la impotencia las recriminaciones de un protagonista empequeñecido por la luz artificial de una habitación de hotel que potencia la sensación de extrañeza. Frente a la visión alucinada, el sentimiento que acaba imponiéndose también aquí se expresa sin cortapisas: «con pavor natural de que nos veas» o «el espanto miserable» ante esta distracción de la eternidad que se formula como desvelo urbano aterrador.

¿Variante mirada miriante,
monstruo inmanente de la luz sombría,
cielo concreto en ojo sin dominios;
ves lo que coje tu abismada mano?

¿De dónde ese contento huracanado, alerta,
que domina el espanto miserable,
ese negro mayor sobre lo pálido?
¿Palpa tu momentánea voluntad traqueteada,
o tu posible distracción de eterno?

La superposición en las fechas de composición y de publicación de los distintos libros, constantes en la poesía de Juan Ramón Jiménez desde sus inicios, se extrema en la última época poética. Antes de *La estación total* el poeta ha publicado en 1943 y 1944 dos estrofas en verso libre de un largo poema que se terminará diez años más tarde. Es en 1954 cuando *Espacio* ve la luz de forma completa integrado por tres fragmentos, ya no en verso libre, sino prosificados, que no en prosa. En medio, en 1949 el poeta ha publicado *Animal de fondo* y como si el panorama no fuese ya lo suficientemente complejo, antes de su muerte, le da tiempo a preparar una serie de poemas pensados como segunda parte de ese conjunto. Son los poemas de *Dios deseado y deseante* que quedan inéditos en vida de su autor.

Así las cosas, siguiendo el hilo cronológico en el tratamiento de lo urbano, es preciso recalar en el «Fragmento primero» de *Espacio*, ese extenso poema que, según le explica Juan Ramón a Enrique Díez-Canedo, le inspira la tierra de Florida: «La Florida es, como usted sabe, un arrecife absolutamente llano y, por lo tanto, su espacio atmosférico es y se siente inmensamente inmenso.»[9] En efecto, esta localización concreta sitúa de forma expresa el poema cuando se publica, pero es que además su inspiración parece resultar determinante para el protagonismo que lo natural adquiere, en detrimento de lo urbano, en lo que concierne a la figuración del ámbito de la eternidad y de la inmensidad como nuevo espacio de desenvolvimiento para el sujeto lírico. Y, no obstante, lo urbano está presente como integrante de una realidad que se pretende totalizadora. La aparición de lo urbano en el «Fragmento primero» es puramente nominal. Ahora a Jiménez no le interesa su descripción ni la fragmentación de sus elementos. Nombra lugares

[9] Carta datada en Washington, 6 de agosto de 1943, en *Juan Ramón Jiménez. Cartas. Antología* (ed. de F. Garfias), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 243.

que atraviesan su biografía porque éste es un poema de experiencia, en primer lugar, pero de experiencia trascendida y en la estela ya del «nombre conseguido de los nombres». Si de lo que se trata es de configurar un ámbito absoluto, inmenso y eterno, es necesario deshacer los límites tanto espaciales como temporales. En primera instancia, para ello sirve en *Espacio* la nominación de lo urbano. Biografía trascendida que funde en un tiempo absoluto todos los espacios vitales pasados y presentes: «No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande.»[10] El desencadenante de esta transmutación del hodiernismo característico del *Diario* viene dado por un estímulo auditivo cotidiano en la ciudad:

> No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye!

Estas mismas superposiciones espaciales y temporales desembocan en el «Fragmento segundo» donde se convierten en eje vertebrador del canto juanramoniano. Este fragmento se subtitula «(Cantada)» y lo cierto es que lo urbano, ahora sí, proporciona cohesión al canto. Aquella ciudad que el poeta abandonó tras el *Diario* porque no se podía cantar, sino sólo contar, reaparece para ser cantada mediante la confusión de superposiciones espaciales que entrega el recuerdo. La memoria y el registro de los lugares de esa memoria le son imprescindibles a Juan Ramón para cantar lo que se constituye como auténtica fe de vida apuntalada en referencias a espacios urbanos muy concretos y muy distantes en el espacio y en el tiempo, pero que aquí pueden integrarse: el río Hudson, Washington Bridge, New York, Moguer, Sevilla, Madrid, esquina de Broadway –«Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón», el jardín de St. Jonh the Divine –los chopos verdes

---

[10] Cito por *Espacio* (ed. de A. del Olmo Iturriarte), en *Juan Ramón Jiménez. Obra poética* (ed. de J. Blasco y T. Gómez Trueba), Madrid, BLU, Espasa-Calpe, 2005 (vol. II, tomo 4: prosa), pp. 1265-1285.

de Madrid– las campanas de San Juan, Amsterdam, Morningside... Así comienza la cantada de esta particular fe de vida itinerante de la memoria, metamórfosis sucesiva del tiempo por los espacios urbanos de la experiencia que trae el recuerdo fragmentado:

> «Y para recordar porqué he vivido», vengo a ti, río Hudson de mi mar. «Dulce como esta luz era el amor...» «Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia.» Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid.

La fusión y confusión que la memoria opera hasta identificar estas ciudades da como resultado un ámbito espacial y temporal integrador porque vincula las geografías personales del protagonista poético y los tiempos vividos en cada una de ellas. Se trata de un ámbito ilimitado que se arraiga en las *civitates hominum* de Juan Ramón Jiménez. El salto hacia una trascendencia desarraigada se da un poco más tarde, en 1949, con *Animal de fondo*.

Animal de fondo es un conjunto que surge de nuevo impelido por el estado de excitación y por las posibilidades de descubrimiento de nuevas realidades de un viaje muy concreto que emprenden Zenobia y Juan Ramón en el verano de 1948. En esta ocasión parten de Riverdale hacia Nueva York donde embarcan con destino Argentina hasta llegar a Buenos Aires. Sin embargo, no hay en *Animal de fondo*, tal como Juan Ramón lo publica al menos, el menor indicio de ese viaje ni el menor rastro de esas ciudades tan relevantes como las mencionadas para el imaginario poético de la modernidad. Es verdad que en proyectos no resueltos por Jiménez éste pensó dar una ordenación al libro en un cierto número de partes que sí recogían las etapas del viaje y el protagonismo de unas realidades sobre otras. Con algunas diferencias los títulos de esas partes incidían sobre la concepción itinerante del conjunto: «Mar abajo», «Ciudades» y «Mar arriba». Pero el caso es que estas partes no tienen presencia alguna al publicar

Jiménez el nuevo poemario. Cuando se ha tratado de reconstruir lo que finalmente iba a titularse *Dios deseado y deseante*, integrado en proyectos de mayor o menor amplitud de la poesía juanramoniana, como *Leyenda* –toda su poesía– o *Lírica de una Atlántida* –la poesía escrita en el exilio–, el conjunto se ha estructurado en cinco partes de las cuales las impares –1, 3 y 5– llevan por título «Ciudades».

Ahora bien, la recurrencia al *topos* urbano que los títulos de esas secciones sugieren no nos sitúa en ningún caso en localizaciones concretas, sino en ámbitos que se ofrecen como abstracciones mentales del poeta que ha accedido a una realidad superior y la ha convertido en un nuevo lugar de residencia desarraigada: desarraigo de las fechas concretas del viaje, desarraigo de lugares concretos y, en definitiva, desarraigo de la *civitas hominum* para proponer a cambio una particular *civitas dei* como lugar de destino. En efecto, de lo que sí queda huella en ciertos textos es de la itinerancia del poeta, pero convertida en trasunto de una indagación que se cifra en clave metapoética. Así, lo hallado en esta búsqueda es, por ejemplo, «El Dios. El nombre conseguido de los nombres» [2065]. Ese hallazgo del «dios deseado y deseante» es el que se va matizando en los distintos poemas del libro sin secciones y sucede que, en algún caso excepcional, ese hallazgo que para el poeta es destino de su conciencia creadora, se formula como lugar de llegada en que culmina el periplo de búsqueda poética. Puede apreciarse esta cuestión de manera muy clara en «Sin tedio ni descanso» [2074], en que el sujeto lírico explica el sentido de su itinerancia a un tú, que no deja de ser el desdoblamiento de sí mismo aunque en otra dimensión superior, su dios deseado y deseante con quien mantiene un diálogo que es monólogo sostenido a lo largo de todo el libro. En este poema el lugar de llegada, el lugar de encuentro con esa idea de dios, se plantea como «ciudad jigante»:

> Si yo he salido tanto al mundo,
> ha sido sólo y siempre
> para encontrarte, deseado dios,
> entre tanta cabeza y tanto pecho
> de tanto hombre.

(Ciudad jigante, gran concurso,
que a mí vuelves en espejismo gris de agua,
en este sol azul del sur de luz,
de este dios deseante y deseado,
ojos y ojos y ojos
con destellos movientes instantáneos
de lo eterno en camino.)

No es muy difícil identificar el título de este poema, «Sin tedio ni descanso», con la voluntad constante con la que Juan Ramón Jiménez construye su Obra en marcha en estos momentos bajo la conciencia de culminación. Esa conciencia se convierte también en su dios deseado y deseante como inmanencia absoluta. Es en el seno del yo poético, en su interioridad, el ámbito en que se produce esta asunción. Pero, además, tal asunción encuentra una proyección en el exterior: ésta es la *civitas dei* juanramoniana que, como la de San Agustín, es eterna, pero presenta una diferencia sustancial. Para acceder a la *civitas Dei* agustiniana el hombre debía olvidarse de sí mismo; el *amor Dei* implicaba el desprecio del sí propio, y esto es lo que no se aviene bien con la poética juanramoniana. La transmutación de su sustancia y de su esencia en dios deseado y deseante parte de sí mismo siempre. Así, en el mismo poema, esa «ciudad jigante» llena de motores de distintos colores no deja de ser trasunto del pensamiento y del sentimiento del sujeto poético convertido en el único arraigo de esta *polis* inmanente:

¡Tanto motor de pensamiento y sentimiento
(negro, blanco, amarillo, rojo, verde
de cuerpo) con el alma
derivando hacia ti,
deviniendo hacia sí,
sucediendo hacia mí,
sin saberlo o sabiéndolo yo y ellos!

La misma ciudad de dios como representación de la «armonía suprema» es la que se propone en «En país de países» [2089]. La conciencia de dios, «esencia tesorera de dios mío», vuelve a arrai-

garse en el yo con una función muy clara con respecto a las «perspectivas ciudadales» contempladas: «Armonía suprema, ciudad rica/ de arquitecturas graduadas que descifro yo/ desde arriba, con ojos reposantes». Tampoco los perfiles de esta ciudad están arraigados más que a un ámbito que depende de la interioridad del sujeto lírico. Él es quien descifra sus arquitecturas para localizar en ellas el mito del eterno retorno –«su contrastado oasis del volver,/ del volver, del volver y del volver»– donde situar «el cuerpialma» sin limitaciones temporales. Esta ciudad emerge del tiempo absoluto, integrador de «tu sólita estación total,/ tu intemporalidad tan realizada en mí.» El desarraigo de esta ciudad de dios es un desarraigo de tiempos y de espacios concretos que sólo muestra su enganche con el interior de ese yo-dios. Un yo-dios creador que incluso debe inventarse neologismos constantes para poder entenderse consigo mismo en los momentos de mayor arrobo místico. Desde este desarraigo la fragmentación de lo urbano se presenta al pensamiento, más que a los sentidos, con los abstractos perfiles de esas «arquitecturas graduadas», como «música de la cúbica visión» o como «concientes planos de la gloria».

Esta misma ciudad como lugar de encuentro con la idea de dios es la que se contempla en «Y en oro siempre la cabeza alerta» [2093], un poema que no llega a incluirse en la primera edición de *Animal de fondo*, pero que puede leerse en la *Tercera antolojía poética*:

> Cada mañana veo la ciudad
> donde te hallé del todo, dios, esencia,
> conciencia, tú, hermosa, llena.
> La veo abrirse con la estela verdespuma,
> la constante, la limpia estela verdespuma,
> que me empuja gustosa por tener
> espacio y tiempo de venir conmigo;
> que me señala persiguiéndome
> mi camino seguro de venida. La ciudad...

En este texto lo urbano se resuelve como «sinfín abierto» cruzado por luces y cruces de ambulancias. El panorama de esta ciu-

dad está presidido por un «sol cardinal» que es quien mantiene «siempre la cabeza alerta» para poder iluminar con su luz creadora una espacialidad contemplada de forma absoluta: «a norte, a oeste, a este, a sur,/ los cuatro oros de la entrada permanente,/ la salida con vuelta». En última instancia este ámbito de lo urbano, llegada, salida, entrada y vuelta a un mismo tiempo, es revelado al poeta –«siempre la cabeza alerta»– por la luz de su propia palabra. El *topos* de lo urbano sirve, por tanto, para dar cabida a ese ensimismamiento abarcador que supone el hallazgo del dios deseado y deseante, conciencia creadora y recreadora del propio yo juanramoniano y de su obra.

Esta ciudad así concebida es la misma a la que como lugar de destino se llega en 1954 en el «Fragmento tercero» de *Espacio*. Una ciudad que se nombra como «ciudad grande de este mundo» o «ciudad de la unidad posible». No es difícil reconocer en la primera de estas formulaciones aquella «ciudad jigante» del poema de *Animal de fondo*. Pero tal como yo lo veo se produce aquí un salto cualitativo que tiene que ver con que el espacio urbano vuelve a encontrar arraigo en la ciudad del hombre filtrada por la conflictividad del tiempo histórico y social y filtrada también por la conciencia, no ya de culminación de la obra, sino de consumación. Ello es lo que permite establecer el vínculo entre la ciudad del hombre y la ciudad de dios juanramonianas y, desde mi punto de vista, lo que confiere el mayor valor a su política poética y a su ética estética.

Así, el «Fragmento tercero» de *Espacio* comienza con las mismas superposiciones temporales características del «Fragmento segundo» y en ambos casos sirven para dar fe de vida, pero ahora esa fe de vida sólo se completa con el presentimiento de lo que trae la Historia, con mayúsculas, y la historia de la experiencia:

> «Y para recordar porqué he venido», estoy diciendo yo. «Y para recordar porqué ha nacido», conté yo un poco antes, ya por La Florida. «Y para recordar porqué he vivido», vuelvo a ti mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento!

La memoria personal de la historia vuelve a dar como resultado la mención de una toponimia concreta que aflora vinculada a

la memoria de la guerra civil, de la guerra mundial o del exilio. Junto a ello, la «humanidad toda» se presenta deambulando por el «teatro de los siglos», que es tiempo, pero también espacio: «y el teatro es la ciudad». Y este ámbito de la civilización moderna viene determinado por las diferencias raciales, geográficas, políticas, religiosas y morales representadas, en un intento de trascender estos condicionantes, en una única mujer:

> mujer de hoy, negra o blanca, americana (asiática, europea, africana, oceánica; demócrata, republicana, comunista, socialista, monárquica; judía; rubia, morena; inocente o sofística; buena o mala, perdida indiferente; lenta o rápida; brutal o soñadora; civilizada, civilizada (...)

Todo ello conforma en la última producción poética publicada por Jiménez una *civitas hominum* universal esencialmente conflictiva por su propio arraigo, no ya únicamente inmanente, no ya fuera del tiempo, sino incardinada en el tiempo histórico y vital del poeta. Claro está que en el «Fragmento tercero» de *Espacio* Juan Ramón intenta trascender esta ciudad del hombre en una nueva ciudad de dios que es la que se plantea como «ciudad grande de este mundo» o «ciudad de la unidad posible»:

> ¿No es verdad, ciudad grande de este mundo? ¿No es verdad, di, ciudad de la unidad posible, donde vivo? ¿No es verdad la posible unidad, aunque no gusten los desunidos por Color o por Destino, por Color que es Destino?

Ahora bien, este ámbito urbano que se ha consolidado en *Animal de fondo* como espacio inmanente, en el «Fragmento tercero» de *Espacio*, se plantea entre interrogaciones y se cuestiona su verdad. Tal cuestionamiento parte de una afirmación tajante y de una matización: «Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que la realiza. Memoria son los sueños, pero no voluntad ni intelijencia.» En efecto, la conciencia creadora del poeta que ha emprendido la memoria de sí mismo y de la historia, guiado por su voluntad y por su inteligencia –entendimiento, voluntad y memoria son las potencias divinas que encierra el alma, según los

presupuestos agustinianos–, está tratando de otorgar carta de naturaleza a ese *topos* de la ciudad de dios que trasciende la ciudad del hombre, pero enraizadas la una en la otra. Y lo que acaba por obtener es un lugar que no resiste a la memoria de las fricciones históricas ni al recuerdo de las erosiones vitales más que como utopía afirmada voluntaria y conscientemente:

> Sí, en la ciudad del sur ya, persisten estos claros de campo rojiseco, igual que en mí persisten, hombre pleno, las trazas del salvaje en cara y mano y en vestido; y el salvaje de la ciudad dormita en ellos su civilización olvidada, olvidando las reglas, las prohibiciones y las leyes. Allí el papel tirado, inútil crítica, cuento estéril, absurda poesía.

Verso y tango: La obra poética de Osvaldo Rossler

Carmen Morán Rodríguez

El nombre de Osvaldo Rossler no suele aparecer con un epígrafe propio en las historias de la literatura argentina del último siglo. Si acaso, se le menciona entre otros varios integrantes de la más bien desdibujada generación poética de 1940[1]: un grupo de autores nacidos en los años veinte y que comienzan a escribir y publicar en una década marcada por el trauma de la Segunda Guerra Mundial; «una generación que no fue», en palabras del historiador y crítico Martín Prieto (2006: 360), que explica su dictamen añadiendo: «[...] ninguno de sus miembros desarrolló una voz poderosa [...]» (2006: 362). Sin embargo, creo que es preciso un conocimiento más profundo de la obra de algunos autores de la década de los 40, siquiera desde el punto de vista histórico, pues sus planteamientos estéticos ilustran fenómenos muy presentes en la poesía del siglo XX y actual, como es la convivencia de la tradición culta con la lunfardesca, la reflexión en torno a la identidad argentina, la conformación de Buenos Aires como tema literario, o la consagración de Borges como «padre poderoso» de los autores argentinos.

---

[1] Rossler fue incluido en el «Panorama de la actual poesía argentina» preparado por Julio Arístides para el número 42 de la revista *Euterpe* (Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1963, p. 200), y en la antología *Poesía argentina (1940-1949)* preparada por David Martínez, con otros 41 autores nacidos entre 1903 y 1930 (Varios de ellos, además de Rossler, habían sido elegidos también por Juan Ramón Jiménez para la antología: Horacio Armani, María Granata, Enrique Molina y María Elena Walsh). Para Martínez, Rossler formaría parte del grupo vanguardista-surrealista, inclusión que Cambours Ocampo rebate con dureza (*El problema...* pp. 294-295).

En el caso de Osvaldo Rossler los cuatro fenómenos citados se manifiestan en una obra lírica amplia que permanece desconocida, y en la que, más allá de la presencia del arrabal y el baile como temas, el tango es un aspecto fundamental: Osvaldo Rossler compuso y cantó tangos, dedicó a este último varias obras de ensayo y frecuentemente dejó que el tango apareciese como motivo de reflexión en libros dedicados a otros asuntos. Por esta razón, mi trabajo persigue dos objetivos: la presentación, en líneas generales, de su obra, y la atención más específica a su producción escrita dedicada al tango, tanto en el aspecto de autor de letras (también lo fue de partituras) como en el de autor de ensayos a propósito del género musical porteño[2].

Trayectoria poética de Osvaldo Rossler

Argentino de segunda generación, aunque nieto de emigrantes alemanes, italianos y franceses, Osvaldo Rossler nació en Buenos Aires en 1927 y falleció en su ciudad natal el 14 de noviembre de 2004[3]. Cursó estudios de Filosofía, Derecho y Ciencias Económicas, pero abandonó las aulas de la facultad para comenzar a trabajar como corrector de *La Nación*. Pronto pasó a ser redactor en ese mismo periódico, encargándose de las notas de calle, que en aquellas fechas aparecían sin firma del autor.

Entre uno y tres poemas del joven Osvaldo Rossler se contaron entre los leídos por Juan Ramón Jiménez el 25 de octubre de 1948, en un acto celebrado en la Sociedad Argentina de Escritores. Juan Ramón Jiménez había viajado a la capital argentina a comienzos de agosto, invitado por *Los Anales de Buenos Aires*,

---

[2] Antes de pasar adelante quisiera dejar aquí constancia de mi agradecimiento a doña Amanda Tortorella viuda de Rossler, quien me recibió en abril de 2009 en su casa de Buenos Aires y me facilitó valiosa información acerca del escritor, así como sus títulos publicados, no siempre fáciles de conseguir, ni siquiera en las librerías de la calle Corrientes. Por todo ello, y por su generosa amistad, le doy aquí las gracias.

[3] La forma alemana original de su apellido era Rössler, pero el autor simplifica pronto la ortografía, renunciando a la diéresis. Así firma todos sus libros excepto Anotaciones para un bestiario, firmado como «Osvaldo Rössler».

para leer allí cuatro conferencias. El viaje interesaba sobremanera a los asuntos editoriales y económicos del poeta –siempre, como sabemos, en manos de Zenobia–, ya que era preciso resolver en persona con el editor Losada las liquidaciones de las ediciones de Juan Ramón y de las traducciones de Rabindranath Tagore preparadas por el poeta y su esposa. La estancia del moguereño se extendió más de lo previsto: en lugar de partir de regreso a Estados Unidos el 30 de octubre, lo hicieron el 12 de noviembre, y visitaron otras ciudades argentinas, como La Plata, Córdoba y Rosario, y la capital uruguaya[4]. A las cuatro conferencias acordadas y anunciadas bajo el título general de «Vida y Poesía»[5], se añadieron otras conferencias, entrevistas, visitas a escuelas de niños, etc. Una de las actividades añadidas al programa inicialmente previsto de Juan Ramón en el país austral fue una lectura de «poesía escondida»[6] argentina y uruguaya, que se realizó el día 25 de octu-

---

[4] Rafael Alarcón Sierra, Juan Ramón Jiménez: Pasión perfecta, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 221. El pasaporte de Juan Ramón muestra un sello de la Dirección General de Migraciones de la República Argentina en el que está anotada la fecha 2/11/48; por lo que quizá convendría retrotraer diez días la salida de Juan Ramón del país.

[5] En realidad, el epígrafe que Juan Ramón Jiménez había propuesto inicialmente era «Política poética», pero cuando, antes de emprender el viaje, se lo comunicó por carta a Dña. Sara Durán de Ortiz Basualdo, esta sugirió un cambio en el mismo, a fin de evitar el término política, que podía irritar a la censura peronista. Lo mismo sucedió con alguno de los títulos de las cuatro conferencias: los cuatro títulos anunciados por el poeta en la misma misiva a Sara Durán eran «Democracia y aristocracia», «Límite del progreso», «El trabajo gustoso» y «Sucesión de la democracia», pero la presidenta de Los Anales de Buenos Aires debió hacer alguna sugerencia que motivó que Juan Ramón cambiase los títulos de la primera y la última a «Aristocracia de intemperie» y «Época en marcha o Hacia una ciudad mejor», eliminando el término conflictivo, que como puede verse era *democracia.* Acerca de este episodio de Juan Ramón Jiménez con la censura peronista puede verse lo expuesto por Juan Montero Delgado en su trabajo «Un aspecto de Juan Ramón Jiménez crítico: el tema de las dos poesías en sus conferencias», *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística* 199 (1982), pp. 61-91.

[6] De este modo la denomina el poeta y periodista Antonio Requeni en su artículo «Juan Ramón entre nosotros», dedicado a conmemorar la visita del español a tierras argentinas (*La prensa*, 12/11/1978). Sin embargo, el título que se ha afianzado es «Recuerdo de la poesía escondida de Arjentina y Uruguay» (o «Recuerdo de la poesía escondida de la Arjentina y el Uruguay»). Así se llama

bre, en el salón de actos de la SADE, en el 524 de la calle México. Consistía el acto en una especie de antología oral (aunque Juan Ramón rechazó el término *antología*, y prefirió los de *muestrario* u *homenaje*) de autores, a su juicio, poco conocidos. La elección se llevó a cabo entre los libros y poemas sueltos, mecanografiados o autógrafos, que habían ido a parar a las manos de Juan Ramón Jiménez, por lo general enviados por correo, entregados en mano o a través del personal del Hotel Alvear, donde el poeta español se alojaba. Gracias a las noticias de la prensa bonaerense de la época sabemos que Juan Ramón habría animado en sus intervenciones públicas a que le hiciesen llegar esas composiciones que reflejaban, a su modo de ver, el ritmo poético de la actualidad rioplatense. Durante la lectura anunció que los poemas leídos y varios más que no tenía tiempo de leer en el acto se publicarían en un volumen, y que los beneficios de la venta del mismo servirían para instituir un premio anual de poesía novel. Juan Ramón anunció incluso es nombre del certamen, «Premio Macedonio Fernández», y la composición del jurado (Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Ricardo Molinari y Oliverio Girondo). Asimismo, anunció que la experiencia se repetiría cada año.[7] Sin embargo, ninguna de estas disposiciones se cumplió. El

una carpeta de las conservadas en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras). En los papeles de Juan Ramón guardados en esa carpeta aparecen algunas variantes del título: «Homenaje a la poesía escondida» (75); «Homenaje a la poesía venidera» (94); «Recuerdo a la poesía que viene», (96); «La poesía escondida de la Arjentina y el Uruguay» (120). En varios diarios argentinos de esas fechas aparecen noticias de la lectura (así en los bonaerenses *Clarín* y *Noticias Gráficas*, o en *El Intransigente* de Salta) con otras variantes en el título, como «Saludo a la poesía escondida» (en el diario *Clarín*). El documento 132 de la citada carpeta se titula »Recuerdo a una poesía escondida (Arjentina y Uruguay)»; escrito dos años más tarde, es una recapitulación y tiene un carácter más definitivo.

[7] Así lo afirma en un documento conservado en SZJRJ, Carpeta »Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay», documento 61. Macedonio Fernández, de hecho, estuvo presente en el acto público de lectura de la poesía escondida, y Juan Ramón concluyó este con una composición del argentino, justo después de leer las composiciones de la joven María Elena Walsh. Quiso así rendir homenaje a un autor ya mayor y consagrado, pero de difusión restringida por vocación propia. El poeta español hizo subir a ambos –María Elena Walsh y Macedonio Fernández– al estrado: primero bajaría él mismo,

poeta realizó una segunda lectura, más breve, de autores argentinos y uruguayos poco conocidos en el Ateneo de Washington el 15 de diciembre de 1949, y guardó los materiales de la primera y la segunda lectura, posiblemente aún con el propósito de ordenarlos para su publicación, tal y como se había hecho en Cuba en 1943. En este caso, sin embargo, la antología no llegó a editarse, pero disponemos de abundantes materiales relativos a la misma en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico.

Entre esos papeles se conservan dos poemas de Rossler elegidos por Juan Ramón para la antología, «El niño» y «La casa», en copias mecanografiadas[8]. Ninguno de los dos fue publicado por Rossler en libro, por lo que considero de interés ofrecer los textos (véase Apéndice).

Además, la carpeta «Recuerdo...» de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez contiene varios textos del premio Nobel, la mayor parte de ellos muy breves, destinados a presentar a algunos de los poetas cuyas composiciones eligió para la lectura pública.

---

leyendo unas palabras de homenaje al autor de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (»Recuerdo...»122), e invitándole a subir al estrado; después llamaría a Walsh: «Y le pido a esta niña, María Elena Walsh, que venga a darle la mano a Macedonio Fernández, el venerable poeta escondido en su ser vocativo sin claudicación de ninguna clase, es ejemplo de claudicación permanente.» («Recuerdo...» 121; cfr. Jiménez, Juan Ramón, *Política poética*, ed. de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1982, pp. 464-465).

[8] De «La casa» hay una sola copia mecanografiada por Rossler (Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Carpeta «Recuerdo de la poesía escondida de Argentina y Uruguay», documento 222), con su nombre y su número de teléfono anotados a mano por él mismo, y con la anotación «Sí» de mano de Juan Ramón, con la pintura roja que solía emplear para sus decisiones definitivas (lo que significaría que este poema iba a ser incluido con seguridad en la selección poética); un trazo diagonal en la misma pintura roja podría indicar que el poeta español había dictado ya a Zenobia la composición para que ella la mecanografiase para la lectura pública o para el libro. De «El niño» hay una copia mecanografiada por Rossler (SZJRJ, «Recuerdo...», 116), con su nombre y su número de teléfono anotados a mano por él mismo. También encontramos la anotación «Sí» en pintura roja, y además del trazo diagonal rojo, cada una de las palabras del poema ha sido tachada con la misma pintura (Juan Ramón solía ir tachando de este modo cada palabra que dictaba a Zenobia). En efecto, de este poema hay otra copia (SZJRJ, «Recuerdo...», 220-221) mecanografiada por Zenobia.

En algunos el nombre del autor aparece al final (Juan Ramón solo desvelaba la identidad de los autores después de leídas y aplaudidas las composiciones). Aunque en ninguno de estos textos aparece el nombre de nuestro autor, hay una presentación en las que no figura nombre alguno y que se refiere a un autor varón y joven, por lo que es plausible que se trate del correspondiente a Rossler[9]:

> INFANCIA, infancia cierta este poema, este chorro libre, grácil y claro.
>
> Su poeta se nos presentó inquieto, torpe, sencillo, con un reflejo de espejismos en todo él. Todos los que lo vimos pensamos: «Un poeta».
>
> No siempre ocurre lo mismo. [Fotocopia archivo familiar].

Entre los volúmenes que componen la biblioteca del Premio Nobel en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, se encuentra un ejemplar de la *opera prima* de Rossler, *Reservando mi lágrima para lo cálido de mis cenizas* con una dedicatoria autógrafa de este, fechada el 12 de noviembre de 1952[10]. Este primer poemario del autor bonaerense cumple la

---

[9] Hay otro texto referido a un poeta de sexo masculino, que reza: «VOY a leer junto a este ímpetu femenino que acabo un corto poema añoso, secular de un muchacho muy joven, casi adolescente. Sin duda él tiene una entraña de masas primitivas y futuras, entrañas plásticas, intelectuales y espirituales. le deseo próspera vida material y moral.»(Fotocopia archivo familiar). Descarto que se refiera a Rossler porque califica su poema de breve, y ninguno de los dos poemas de este autor elegidos por Juan Ramón lo es. Además, en la presentación arriba citada el español subraya la «infancia», que podría aludir no solo a la juventud de Rossler (quien contaba 21 años en 1948) sino también, quizá, al tema de la composición, si es que la que se leyó en la SADE fue la titulada «El niño».

[10] El texto de la dedicatoria reza: «A J. R. Jiménez. ¿Qué decir del gran poeta español que ya no haya sido dicho, repetido y voceado en todos los ámbitos del idioma.– Por eso me remito tan sólo en esta dedicatoria –llena de asombro y admiración por su obra– a testimoniarle todo mi afecto y mi respeto. Osvaldo Rossler, 12/11/52. Usted no sabe cuánto le agradecería tanto en lo intelectual como en lo emotivo unas líneas suyas dándome la opinión de este libro que tanto le debe a usted.– ¿Puedo aguardar su consejo, su juicio, su palabra? En la pág. 36 encontrará unos versos de su magnífico *Animal de Fondo*.–». En efecto, en la página 36 de *Reservando mi lágrima para lo amargo de mis cenizas*, una cita de *Animal de fondo*, junto con una de Verlaine.

tónica general que Juan Ramón Jiménez observó en los poetas argentinos y uruguayos jóvenes: un acentuado pesimismo, una tendencia a lo melancólico y lo dramático, que alcanza lo patético en ocasiones. Estos matices se expresan, además, en primera persona, conformándose así un yo poético autobiográfico y existencial que vertebra el poemario. El hilo conductor de este es la evolución de la personalidad y los sentimientos desde la infancia hasta una madurez que oscila entre una esperanza angustiada y el descreimiento (del amor, de la religión). La segunda composición del libro refleja bien el rechazo del yo poético al recordar la iniciación en el amor y el sexo: «Pero entonces fue el vicio, / fue el goce loco de la carne en celo / quien cautivó mis horas, quien advirtió / que no hay alma con alma, / ni alma que vale lo que vale un cuerpo» (p. 30). La primera persona dominante alterna a veces con una segunda que se dirige directamente a Dios. La forma métrica preferida a lo largo de todo el volumen es la alternancia de heptasílabos y endecasílabos (un esquema análogo al de la silva, por tanto, pero sin rima, únicamente con ocasionales asonancias que no siguen un modelo predecible).

Pronto Rossler se incorpora como periodista en *La Nación*, donde elabora notas de prensa sobre asuntos diversos (los primeros años, sin firma), y donde traba importantes amistades, como la que le unirá a Manuel Mujica Láinez, crítico de arte en el periódico durante años. Rossler continuará formando parte del equipo redactor de *La Nación* hasta 1973, cuando pasa a ejercer el periodismo en la Radio Nacional. Allí lleva a cabo audiciones culturales con entrevistas, lecturas de textos propios y de otros autores. El paso a las ondas radiofónicas no le impide seguir colaborando con la prensa escrita en medios como *Clarín*, *La Razón* y *La Prensa*. Por lo que respecta al círculo de *Sur*, catalizador de la vida literaria y cultural argentina, Rossler no se integra en él, pero mantiene una sólida amistad con Eduardo Mallea, a quien dedica su libro *Argentina extraña*. Otra de las vinculaciones literarias de Rossler, interesante por cuanto complementa su faceta de tanguero, es la que le unió a José Gobello, poeta y ensayista y fundador de la Academia Porteña del Lunfardo[11].

[11] Rossler le dedicó *Historias porteñas con enamorados, melancólicos y otros maniáticos*, con una dedicatoria que reza «a José Gobello, con la amistad que me dicta amar las mismas cosas».

El trabajo como periodista le permite realizar algunos viajes: por ejemplo, a la localidad uruguaya de Punta del Este, donde permaneció en verano del año 1970 y desde donde enviaba al periódico notas culturales o turísticas, y –más interesante para conocer la obra literaria de Rossler y su relación con el tango y con la identidad argentina– a Europa, adonde se desplaza en tres ocasiones.

El primero de estos viajes tiene lugar en abril de 1953. Soltero todavía, la experiencia tuvo para Rossler algo de iniciación y maduración, y dio lugar a su siguiente libro –el primero en prosa–, *Anotaciones para un bestiario* (1956). Tal y como el autor indica en una «explicación previa», el libro es la respuesta a un antiguo deseo de «llevar un diario íntimo» (p. 7), aunque solo excepcionalmente se anoten las fechas, y predominen las anotaciones con un encabezamiento temático. El viaje no es el tema primordial del libro, pero sí fue el acicate para escribirlo, pues, en palabras de Rossler, «El desarraigo que este viaje estableciera me hirió con hondura tal como para comprender que era necesario concretar mi propósito» (p. 7); propósito que más adelante define como «la manifestación de una personalidad» (p. 8). A través de estas *Anotaciones para un bestiario* conocemos pormenores de la estancia de Osvaldo Rossler en Madrid, sus viajes por Italia y Francia y después, nuevamente en España, por Andalucía. En pasajes muy explícitos deja testimonio del rechazo brutal que causa en él la España franquista, pacata, cerril y miserable, y que contrasta con su admiración por Italia. El viaje se completó con una visita a Tetuán (protectorado español, por entonces). Tras algo más de nueve meses de periplo, Rossler parte de regreso a Argentina el 5 de febrero de 1954.

Anotaciones para un bestiario atestigua ya la pasión del periodista y poeta por el tango, y cómo el género musical servía de carta de presentación para el argentino que visitaba Europa. En las primeras páginas del libro, Rossler relata la obligada novatada a la que se sometía a los recién llegados a la residencia madrileña donde se alojó. Esta consistía en una especie de juicio sumarísimo cuyo tribunal componían alumnos de mayor antigüedad, y que en el caso de Rossler iban a ensañarse especialmente, por su condición de extranjero y por su insolencia:

[...] enterados de que solía cantar tangos, me exigieron que cantase cualquiera de ellos, de rodillas. Una vez más mi respuesta no se hizo esperar:

– Un tango jamás se ha cantado de rodillas. (p. 15).

El libro, recordemos, se presenta bajo el auspicio del «pacto autobiográfico», como lo llamase Philippe Lejeune, merced a lo expuesto por su autor en la nota preliminar. No importa tanto el que esta anécdota sea o no fidedigna, que tuviese o no lugar, como el que Rossler decida incluirla en su texto, y en las primeras páginas, cuando está presentando a su personaje (ese personaje que invita a identificar consigo mismo). La negativa a cantar el tango de rodillas caracteriza al narrador y protagonista (al autor) como orgulloso, valiente, arrogante, cualidades que coinciden con algunos tópicos inherentes al género musical. Pero la importancia del pasaje va más allá de su utilización para configurar la personalidad individual de Rossler: el tango es, desde el arranque de este segundo libro del autor, componente esencial de la cultura y de la personalidad del porteño, y muy especialmente del porteño que se descubre tal en el extranjero (Rossler habla del «desarraigo» producido por el viaje), añorando un Buenos Aires que tal vez hasta ese momento no era tan querido o de cuyo vínculo no había tomado plena conciencia. Sobre esta idea insistirá el autor una y otra vez en páginas posteriores. Además, en el libro relata Rossler cómo, en el viaje marítimo de regreso a Buenos Aires, él mismo participó en el programa de actividades destinado a amenizar la travesía interpretando tangos ante el resto de los pasajeros:

Cuando crucemos el Ecuador habrá una fiesta. En el programa de variedades y números de atracción figuro yo como cantor de tangos, bajo el mote de «Osvaldo, el criollo». La necesidad de cantar tangos que experimenté durante toda mi estadía en Europa ahora se hace más intensa. Yo no sé si esto es un motivo de orgullo o de limitación, pero creo que son contadísimos los porteños (no digo argentinos) que cruzando este océano, de regreso a Buenos Aires, no les venga a los labios alguna letra del negro Celedonio Flores, no les asalte el recuerdo de Carlitos Gardel y no terminen por creer que el tango, si no

imprescindible, es al menos necesario, representa un acto de devoción menos gratuito a nuestra condición de hijos del Río de la Plata que la admiración sin límites dedicada a una sinfonía del siglo XIX que en sus acentos universales no nos ayuda en nuestro imperioso deseo de ubicarnos frente a una realidad moral, histórica y geográfica. Porque el tango en cierto modo nos ha limitado, pero también nos ha ayudado en nuestro dramático deseo de situarnos. (pp. 97-98).

Estas anotaciones vivenciales se extrapolan en las últimas páginas del libros a una suerte de teoría de la argentinidad que tiene el tango por elemento central: «Esencialmente hay dos clases de argentinos: los que aman el tango y los que no lo comprenden. Tratándose de porteños habría que hablar de descastados. Cualquier otra división que se pretenda hacer en nuestra ciudadanía es estúpida o al menos antisentimental» (p. 114).

En 1958 aparece *El mar*, poema único publicado como libro en la bonaerense editorial de Francisco A. Colombo[12], con una reproducción del retrato del autor realizado poco antes por el célebre pintor y grabador Lino Enea Spilimbergo, amigo y maestro de Rossler[13]. El libro revela el magisterio ejercido por Juan

---

[12] Una segunda edición apareció en 1961.

[13] El poeta dedicó a Lino Enea Spilimbergo una de las composiciones de su poemario *El amor en la tierra* (1960), la titulada «La verdad del artista». Además, Rossler evoca las visitas a la casa del pintor en un relato titulado «Aquellos años que vivimos», incluido en *Historias porteñas con enamorados, melancólicos y otros maniáticos* (1977; Spilimbergo había fallecido en 1964). La casa del pintor en Unquillo era un centro de reunión de jóvenes artistas, «aprendices de poetas y pintores que caían allí para resucitar, para reírse con más ganas que lo que toleraba el ámbito de la familia y comprobarse a salvo de aquel pueblo que los hería y asfixiaba» (p. 136). En esta evocación tamizada por el hilo conductor de una historia amorosa, el narrador exclama «¡Las noches con Spilimbergo, con toda nuestra juventud en las conversiones y una copa de vino entre las manos! ¡Aquellos vínculos, aquel lazo de cuerpos que se reunía alrededor del maestro occidental» (p. 139). Sin embargo, entreveradas en la ficción no faltan algunas líneas críticas hacia el maestro: «Quién no sabía entre nosotros que el gran pintor vivía del recuerdo de una antigua gloria, sin un plan en la mente, sin ideas, sin las imágenes creadoras de antes. Quién no sabía que ese hombre de mano memorable vivía de ecos, de resonancias, de la memoria de algo que lo acompañó, como el que desamuebla una casa y se reduce a estar entre paredes» (pp. 144-145).

Ramón Jiménez sobre el poeta y cantor argentino, del que los siguientes versos constituyen la mejor prueba:

> Pero mira qué vano,
> qué pobre y trágico su rostro en carnes,
> como si un aire de transcurso vívido
> lo hundiese a golpes, lo cavase a máscaras.
> Pero mira también cómo deslumbra,
> aunque contemple que un embate de olas
> sumerge sílabas, asfixia imágenes,
> como si el canto fuese sólo un aire,
> un soplo triste sobre tu hermosura.
> [...]
> Luego, nace otro día. La mañana
> inaugura otro mar. ¡Es el milagro!
> Se ven palomas o se ve la escama
> trayendo vínculos desde lo innúmero.
> Se ven infantes, sí, se ve lo humano
> Brindando luces a la luz rectora.
>
> ¿Quién clama entonces por el cielo, ingrávido
> Azul frente al profundo azul de abajo?
> Arenas hacia el mar, ardor de arenas.
> El rayo clama por la piel. El sol,
> El sol, la luz, su inextinguible mano
> Sobre una carne agonizando en sales.
> (*El mar*, p. 13).

Estos versos evidencian la lectura del *Diario de un poeta recién casado*, y en especial de las partes segunda y cuarta de este libro («El amor en el mar» y «Mar de retorno o mar de vuelta»), donde también se establece un diálogo con el mar en el que la cambiante apariencia del mismo permite o no la comunicación con el yo del poema.

El homenaje al maestro de Moguer se evidencia nuevamente en un libro centrado en temas tan queridos del primer Juan Ramón como son los conflictos entre el deseo y la pureza, el cuerpo y el espíritu, etc. El libro es *El amor en la tierra* (1960), título en que

Rossler claramente rehace el de «El amor en el mar» juanramoniano. Pero más allá de la referencia libresca al autor de *Marinas de ensueño*, el mar será tema recurrente en la obra poética de Rossler, incluidas sus canciones (véase, por ejemplo, en la «Cantata...», *A canto y fuego*, pp. 56-59).

En 1964 Osvaldo Rossler viaja a Europa por segunda vez, gracias a una Beca del Instituto de Cultura Hispánica (hoy Instituto de Cooperación Iberoamericana, dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional). En esta ocasión se aloja en el Colegio Mayor «Nuestra Señora de Guadalupe», fundado en 1954 (es decir, un año más tarde de la primera estancia madrileña de Rossler) por el Instituto de Cultura Hispánica, a fin de dar alojamiento a estudiantes universitarios originarios de los países iberoamericanos y españoles, que complementó la política de becas para la formación superior de los futuros profesionales de aquellos países, y que se mantiene hasta el día de hoy. En el número correspondiente a mayo de ese año, *Cuadernos Hispanoamericanos* publica una selección de poemas del argentino.

A su regreso a Argentina, Rossler prosigue su camino poético, con publicaciones como *Cantos de amor y soledad* (1965), *Tiempo que vivo* (1966)[14] y *Argentina extraña* (1967), centrada en la identidad y proyección política del país. En estos años, además, el escritor prosigue su trabajo como periodista a pie de calle, ocupándose durante los años 68 y 69 de la sección de gremiales, esto es, de los sindicatos de trabajadores. Esta proximidad a los grupos sindicales le permite conocer de cerca los movimientos sociales y políticos que convulsionan Argentina en las décadas de los 60 y 70, y que refleja en su única novela, *Paredes y violencias*, aparecida en 1971. En ese mismo año aparece su primer disco, *La voz de un poeta* (1971, en la compañía bonaerense Producciones Fermata), con doce canciones.

En 1972 tiene lugar un tercer viaje a Europa. Acompañado en esta ocasión por su esposa, visita España e Italia, y da varios reci-

[14] La primera mitad de este poemario está marcada por la poética social y existencialista, mientras que en la segunda se recopilan poemas a la capital porteña, entra las que destaca el extenso poema «Buenos Aires», que había aparecido en libro dos años antes, precedido de un prólogo de Jorge Luis Borges.

tales de tango a los que enseguida me referiré con más detenimiento. Después de este viaje aparecen los poemarios *Vocación y días* (1975, galardonado con la Pluma de Plata del PEN Club Internacional y con el Premio Jorge Luis Borges de la Fundación Argentina para la Poesía), *Espíritu e instinto* (1979), la antología *El cuerpo escrito (1950-1977)* (1978) y el volumen de relatos –a veces más cercanos a la crónica que al cuento– *Historias porteñas de enamorados, melancólicos y otros maniáticos* (1977). En esta década de los 70 aparecen también otros dos discos, *Solitario* (1973, single de 45 r.p.m., grabado en Barcelona para la compañía Emi-Odeón[15]) y el long-play *Afirmaciones* (1977). En los primeros ochenta se publican dos libros de poemas más, *Cantos del solitario* (1980) y la recopilación de textos vinculados a su faceta de cantante *A canto y fuego* (1981). Pero la faceta que mayor representación tiene en su obra publicada desde su definitivo regreso a Argentina en 1973 es su faceta de ensayista (toda ella relativa a Argentina, Buenos Aires o el tango, cuando no a los tres asuntos a la vez), constituida por las publicaciones siguientes: *Protagonistas del tango* (1974), *Convergencias* (1976 conjunto de escritos de tema literario), *Cantores y trágicos de Buenos Aires* (1981, compuesto por tres ensayos dedicados respectivamente a Celedonio Flores, Nicolás Olivari y Alejandra Pizarnik) y *Ceremonia porteña* (1982). Se sumaría a esta actividad creadora su dirección de un taller de poesía organizado por la SADE en 1978.

Su último libro publicado, el brevísimo *Cambalache 1982*, apareció en 1983 en edición del autor sin depósito legal ni ISBN. Esta *plaquette* de circulación muy restringida consistía en la recopilación de tres poemas aparecidos en el suplemento literario de *La Nación* más un cuarto inédito, todos ellos con carácter satírico-político. Sin embargo, Rossler no guardó total silencio a partir de esa fecha: hasta su muerte, aunque sin regularidad, continuó publicando en prensa; su última publicación es un poema aparecido en el diario *Clarín* el 29 de mayo de 2004. En noviembre de ese mismo año fallecía Osvaldo Rossler en su Buenos Aires querido, dejando una cantidad considerable de escritos que permanecen inéditos.

---

[15] Se trata de un *single* no venal, destinado a la promoción.

Argentina, Buenos Aires y el Tango

Como ya he adelantado, gran parte de la extensa producción literaria de Rossler tiene por tema la ciudad de Buenos Aires, sus barrios y lugares pintorescos, sus personajes típicos y su expresión poética más popular, el tango.

Por lo que respecta a los escritos de Rossler directamente relacionados con el tango, estos son: *Protagonistas del tango* (1974), *Buenos Aires dos por cuatro* (1967), *A canto y fuego* (1981), el capítulo de *Cantores y trágicos de Buenos Aires* (1981) dedicado a Celedonio Flores y el capítulo dedicado al mismo que se recoge en el volumen 17 de la *Historia del tango* de la editorial Corregidor (1980), así como un texto titulado «Con fondo de tango», procedente de un guión radiofónico, en *Ceremonia porteña* (1982), que desde su mismo título proclama la filiación urbana de sus textos. En este conjunto Rossler expone de manera no sistemática sus ideas acerca de la singularidad de este género musical, su evolución histórica, las relaciones del mismo con la identidad argentina y concretamente porteña, semblanzas sobre personalidades del tango (músicos, letristas e intérpretes).

Mención aparte merece *A canto y fuego* (1981), compilación de los materiales resultantes de la relación directa entre Rossler y la canción, donde no solamente se reúnen la mayor parte de las letras de sus canciones, grabadas o no, sino también un apartado de «Poemas susceptibles de convertirse en canciones», otro con una edición revisada de «Cinco canciones» (que había aparecido primeramente como libro exento en 1972), algunas presentaciones preparadas para sus conciertos, una selección de poemas propios de ambiente porteño, procedentes de otros poemarios, y reportajes y reseñas aparecidos en distintos medios acerca de la faceta musical de Rossler, así como dos entrevistas realizadas al autor-cantante.

La tabla de recitales inserta al final del libro proporciona los datos de los ciento cincuenta conciertos efectuados por Rossler en diversos lugares de Argentina, Uruguay y Europa entre 1970 y 1981: así, por ejemplo, en Buenos Aires actuó en el Teatro Municipal General San Martín, en el célebre Café Tortoni, en el Auditorio Kraft; recorrió varias salas de Mendoza, Santa Fe o la capital uru-

guaya. En España actuó en salas de Madrid, Barcelona y La Coruña. El único recital en Italia del que existe constancia tuvo lugar el 17 de noviembre del mismo año, en la Casa Argentina de Roma.

Estas actuaciones recibieron elogiosas notas de prensa y reseñas, como la que dedicó a Rossler Manuel Vázquez Montalbán, aparecida el 30 de diciembre de 1972 en el diario *Triunfo*, donde leemos: «Rossler escribe canciones, las interpreta, y la buena sociedad literaria contempla con una cierta inquietud al hombre que no ha muerto con la literatura puesta, que ha tratado de electrificarla y abrirle paso a través de la frontera que separa las mayúsculas de las minúsculas.»[16] Las actuaciones a las que puede referirse la reseña de Vázquez Montalbán son las que tuvieron lugar en la sala Planeta 2001 de Barcelona el 9 y el 11 de diciembre del 72, o bien las celebradas en la Cova del Drac el 7 y el 14 del mismo mes y año, en la ciudad condal. En ambos casos se trata de locales emblemáticos de la vida cultural barcelonesa. La Cova del Drac, inaugurada en 1966 y hoy abierta y a pleno rendimiento (tras un periodo de clausura), era en los últimos 60 y primeros 70 una sala de música en vivo y cabaret cultural en la que tuvieron lugar las primeras actuaciones en directo de cantautores como María del Mar Bonet, Lluis Llach o Joan Manuel Serrat, y de dramaturgos innovadores como María Aurèlia Capmany[17]. La discoteca Planeta 2001 se encontraba situada en el local del antiguo Frégoli (así llamado antes de la guerra civil, durante el primer franquismo pasó a llamarse Fregolino para evitar el extranjerismo). Durante su existencia como Planeta 2001, en los primeros 70, la discoteca llegó a instituir los premios «Saturnos de Oro» a las Artes y Espectáculos, y en 1978 se convirtió en el célebre cabaret Scala Internacional.

El repertorio de Rossler en estas actuaciones no lo componían únicamente tangos, sino también milongas como «La cara y el tiempo» (*A canto y fuego*, pp. 17-19), composiciones calificadas simplemente de canciones, como «El mensaje», «Soy el imaginero», «Siempre el atardecer», «Hijos del sur» (pp. 15-17, 19-20, 23,

---

[16] Recogida en el capítulo «Juicios críticos» del volumen *A canto y fuego*, pp. 195-197, cit. en p. 197.

[17] http://www.elmundo.es/2001/11/25/catalunya/1076198.html

35-37), un gato[18] («El picaflor», 34-35), un fox-trot (el titulado «Las generaciones», *A canto y fuego*, pp. 41-44), e incluso una «Cantata ciudadana para dos voces recitantes, cantor y coro», titulada «La sociedad, el caos, la angustia y sus imágenes» (*A canto y fuego*, 56). De hecho, y quizá con el propósito de acercarse más al gusto europeo, los temas grabados por Rossler en disco no son tangos, sino ejemplos de canción melódica o canción ligera, próximos a la *chanson française* en boga durante los años 70.

Esta variedad hace más sorprendente el acento crítico del autor al enjuiciar alguna otras forma musical popular, concretamente el bolero, que le merece una opinión muy negativa. En el texto preparado para presentar su canción «Las generaciones» expone la siguiente reflexión:

> Los jóvenes –es decir, nuestros hijos– han arrancado con ventaja, tienen otros estímulos. Ellos se sensibilizan al conjuro de Bob Dylan, de Brassens, de Serrat. 'Los viejos' o 'jovatos' en cambio tuvimos que pasar por la universidad de los boleros. De ese modo funesto y radiotelefónico cierto horizonte romántico quedó mellado, con unos versos convencionales, con tiques irreprimibles de la retórica centroamericana. (*A canto y fuego*, 66).

Pero la multiplicidad de formas musicales que encontramos en el repertorio musical de Rossler no tiene correlato en sus ensayos ni en las reflexiones acerca de la música que encontramos en otras obras, pues unos y otras remiten siempre a una única forma musical: el tango.

La primera de las consideraciones de Rossler acerca de este, si vamos de lo general a lo particular, atañe a la propia condición del tango como poesía, una polémica muy presente en las letras argentinas del siglo XX, extensamente ilustrada con testimonios como el de Borges, quien advierte el «valor desigual» de estas composiciones, pero afirma que este no obsta la constitución de «un casi inexplicable *corpus poeticum*

---

[18] El gato es una forma musical propia del folklore de la provincia argentina de San Juan, y en general de toda la zona de Cuyo.

que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mstronardi, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en *El alma que canta*. Una culpable negligencia me ha vedado la adquisición y el estudio de este repertorio caótico, pero no desconozco su variedad y el creciente ámbito de sus temas» (Borges, cit. en *La historia del tango. Los poetas* (I), p. 3118).

El pronóstico de Borges se cumpliría con frecuencia: así, por ejemplo, César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, en el «Prólogo» a su *Antología lineal de la poesía argentina*, incluyen un apartado de «Poesía y parapoesía» en que vinculan la poesía del tango a la tradición gauchesca oral y advierten la desaparición de fronteras entre géneros cultos y populares, entre cultura de élite y cultura de masas. Así, para Fernández Moreno y Becco, «la más nueva poesía porteña se va habituando a presentarse con fondo de tango, y aún a ser letra de tango», fenómenos que ellos encontrarían tempranamente representado en el propio Borges (César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, «Prólogo» a su *Antología lineal de la poesía argentina*, apartado «Poesía y parapoesía», p. 30). Radicalmente contraria a esta postura es la opinión del poeta y traductor Horacio Armani (quien, por cierto, también se contaba entre aquellos jóvenes elegidos por Juan Ramón en 1948 para la antología de poesía argentina y uruguaya). En los «Apuntes para una historia de la poesía argentina del siglo XX» que preceden su *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Armani se muestra tajante al respecto:

> Y ya que señalamos lo que la selección pretende, digamos también lo que no desea ser: un repertorio destinado demagógicamente a satisfacer ciertas aspiraciones sociales popularistas (como decía Juan Ramón Jiménez). Estamos habituándonos a encontrar, cada vez más, ineludiblemente, en las antologías

argentinas una mezcla de tango canción con poesía de alto nivel. Esta tendencia, que comenzó a ponerse en marcha con la irrupción de ciertos ideólogos populistas, es uno de los rasgos más pronunciados del chauvinismo literario argentino. Creer que una sentimental letra de tango puede tener la misma jerarquía que un poema surgido de experiencias artísticas y espirituales de profundas motivaciones es estar equiparando materias incomparables por sí mismas. Cada cosa en su lugar y en su propia esfera. En consecuencia: aquí no se hallará ni a Celedonio Flores, ni a Discépolo, ni a Manzi, ni a Atahualpa Yupanqui ni a Carlos de la Púa, nombres que merecen todo el respeto a que se hicieron acreedores con su obra pero que en una antología de poesía argentina auténtica aparecerían como intrusos en sitios que no les corresponden. ¿Concebirían los críticos europeos, por ejemplo, que en una antología de poesía italiana aparecieran los autores de «O sole mío», o «Vivere»; en una francesa, el de «Paris je t'aime» o en una norteamericana los de «Cheek to cheek» o «Cantando bajo la lluvia»? Evidentemente, no. Leopardi no puede estar al lado de Modugno, ni Baudelaire junto a Trenet, ni Eliot mezclado a Frank Sinatra. (pp. 34-35).

Rossler se pronuncia al respecto con claridad en su libro *Buenos Aires dos por cuatro* (1967), donde lamenta la falta de poesía que por lo general afecta a las letras de tango. El problema, pues, para Rossler, no es que estos pertenezcan a un campo distinto de la poesía *por ser letras de canciones*, sino que la calidad de las letras no alcanza lo poético en la mayoría de los casos (aunque sí, admite, en algunos). *Poesía* no funciona aquí como denominación de un género (dentro de cual podría haber composiciones buenas y malas) sino como un criterio de excelencia:

Dichas letras, salvo unos pocos casos memorables, desdeñan los atributos esenciales de lo poético. Pueden ser o no populares, pero lo que casi nunca logran ser es poesía. Y no porque exijamos de ésta una visión amable de las cosas. No porque reclamemos de la poesía una actitud trascendente en todos los casos. No, no es lo maldito, no es lo turbio del tango lo que nos indispone, sino su falta sorprendente de imaginación. (p. 24).

En su labor de antólogo y editor literario de un volumen titulado *La mejor poesía de Buenos Aires* (Buenos Aires, Abril, 1983), Rossler sí incluye un corpus de canciones de tango, aunque establece una apaciguadora división en dos bloques, «Poesía culta» y «Tango y lunfardo»: en este último grupo se incluyen célebres letristas de tangos: entre otros, Carlos de la Púa, Pascual Contursi, Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y Cátulo Castillo, representados cada uno de ellos por varias composiciones.

En el párrafo anteriormente citado se advierte el esfuerzo de Rossler al desvincular toda apreciación moralista de su consideración de la calidad de las letras. Sin embargo, para nuestro autor el tango corre el peligro de estancarse en la repetición de unos mismos clichés repetidos («la casi excluyente peripecia de malevos y rufianes») y un tono canalla. La existencia de una poesía de tema porteño (él cita a Borges, González Tuñón y Olivari) debería –señala Rossler– ser aprovechada por los compositores de tangos y tomada como modelo para futuros letristas: «¿Qué más puede pedírsele a un poema para que llegue a ser considerado apto para nuestra música?» (*Buenos Aires dos por cuatro*, p. 25). Probablemente al elogiar a los tres poetas mencionados y sus obras sobre la ciudad del Río de la Plata, y al demandar una adecuada musicalización de los mismos, Rossler piensa también en su propio poema *Buenos Aires*.

El examen de su repertorio musical prueba que él mismo trata de satisfacer esa demanda de actualización en los asuntos del tango. En todos ellos evita cuidadosamente el despliegue de la estampa maleva de rigor: ni bataclanas ni cafishios ni amores desgarrados. Cuando evoca a una costurerita o un «amor hecho de ascos y de odios» lo hace a la manera metaliteraria, evocando los temas tratados por el pobre poeta de tango que protagoniza «Pas de quatre». La ciudad y el propio tango son el tema de «Elegía y leyenda», y la nostalgia de la ciudad natal lo es en el «Canto del expatriado». Incluso abre la letra de tango al compromiso político, que ya había asumido en otras obras, tanto en prosa (su novela *Paredes y violencias*) como en verso (el libro de poemas *Tiempo que vivo*, 1966), y que encuentra lugar en el tango «Juan Negro», dura crítica contra Perón y la clase política en general (*A canto y fuego*, 20-22).

En su libro *Protagonistas del tango* (Buenos Aires, Emecé, 1974), Rossler reúne una serie de capítulos breves dedicados a letristas, intérpretes y compositores del género musical. No se trata de un trabajo erudito, sino de un conjunto de evocaciones y semblanzas de carácter literario, a veces lírico. El autor organiza los contenidos en cinco partes: una introducción muy breve, compuesta por dos textos («Al tango» y «A Evaristo Carriego»), y cuatro dedicadas, respectivamente, «A los poetas», «A las cancionistas», «A los cantores» y «A los músicos». Cada una de estas partes comprende un conjunto de semblanzas: nueve en «A los poetas», cinco en la dedicada «A las cancionistas», seis componen «A los cantores» y seis en «A los músicos». La extensión de estos textos es variable, pero está en torno a las cinco o seis páginas (las semblanzas de las cancionistas y los cantantes, más breves, solo excepcionalmente superan las cuatro páginas; estos dos epígrafes son, pues, de menor extensión que los dedicados «A los poetas» y «A los músicos»). Salvo el dedicado a Carlos Gardel, en verso, todos los escritos están en prosa. Cada uno de ellos se dirige, en segunda persona, al protagonista del tango al que está dedicado. El pasaje que citaré a continuación, extraído del texto «A Celedonio Flores», es buena muestra del estilo literario de este libro de semblanzas a ritmo de tango. En él, Rossler funde el pasado pugilístico de Celedonio Flores con su faceta de letrista:

> Kid Cele, ¿a quién le habrás dado el puñetazo más certero de tu corta pero tan comentada carrera pugilística? Pienso que no fue al rival circunstancial que te fijó la cartilla boxística sino al escéptico de cigarrillo y café que no creía en la demoledora fuerza de tus versos. ¡Qué ganchos, qué *uppercuts* los de tus letras! Con «Mano a mano» diste en el plexo de la gloria, con Corrientes y Esmeralda en la mandíbula de la inmortalidad. Hay otros aciertos en tu carrera de autor-boxeador que arroja piñas con indeclinable justeza en el esquivo rostro de la fama. (*Protagonistas del tango*, pp. 38-39).

El texto dedicado a Homero Manzi introduce la polémica, ya aludida, acerca de si las letras de tango pueden ser consideradas poesía al mismo nivel que las creaciones poéticas no musicales. La

postura que aquí mantiene Rossler resulta contradictoria con la división propuesta en la antología de poesía de tema bonaerense. En esta ocasión, dirigiéndose a Manzi, Rossler afirma:

> Nunca he entendido ni aceptado las diferencias entre literatura culta y literatura popular. Hay un modo creador y hay un modo servil para la práctica del arte. O lo que es lo mismo, hay un arte bueno y hay un arte malo. Para algunos parecería que literatura popular es aquella que soslaya o desconoce ciertas instancias de la sensibilidad, de la inteligencia, y eso lo declaro inaceptable. (*Protagonistas del tango*, p. 46).

Y más adelante, refiriéndose ya en concreto a Manzi:

> Creo sí que tus letras, aun las mejores, y esto voz lo admitirías seguramente porque también supiste acceder y de manera muy idónea a la poesía para libros, están encarceladas por la frase musical. Tal circunstancia las priva de ese aire de clara, rotunda libertad que debe regir para el poema, y hace que en la lectura a solas, en el examen detenido de cada línea una letra como Barrio de tango, para nombrar una, carezca de la irradiación que en cambio exhibe cuando aparece gobernada bajo el ritmo de tango por el que nació. (pp. 47-48).

Tampoco faltan, diseminadas en las veintiocho semblanzas, las consideraciones sobre la vinculación entre el tango y la identidad nacional argentina, un tema que preocupaba a Rossler, como sabemos, al menos desde su primer viaje a Europa, donde parece haber experimentado el proceso de autodescubrimiento como argentino, emblemáticamente encarnado en la añoranza del tango. Este mismo tema aparece en sus letras, en «El expatriado».

Entre las veintiocho semblanzas se distingue del resto, por su tono de dura crítica, la dedicada a Astor Piazzolla, a quien conocía personalmente. Aun reconociendo genio artístico de Piazzola (en el último párrafo declara «Quiero decirte que pese a las dudas que manifiesto, te juzgo importante», p. 154), Rossler rechaza la excesiva intelectualización a la que, a su juicio, el músico ha sometido el tango:

> En tus interpretaciones se luce el bandoneón, el violín, el contrabajo, la guitarra eléctrica, la percusión, pero no luce el tango. Como si éste fuese un pretexto para poner de manifiesto conocimientos musicales, exposición de timbres y virtudes del intérprete. Hiciste de él una muy discutible página de concierto, y digo discutible porque el tango nació por otros móviles. Y atención, no es que quiera reducir las ambiciones y las metas de nuestro primitivo 2 X 4. El tango debe evolucionar, ahondar en sus matices. Claro que sin darle la espalda a la tradición porque tradición significa la suma de conocimientos adquiridos en determinado orden y desecharla en bloque no significa ni más ni menos que la desvirtuación, el amaneramiento. (*Protagonistas del tango*, p. 149).

Finalmente, también en varios de sus libros no directamente relacionados con el tango se hace patente, de un modo u otro, la fascinación del poeta por este baile y canción, lo que resulta propiciado por la fuerte raigambre porteña de casi todas sus páginas.

De sus poemarios vinculados a la capital argentina, el más célebre es sin duda *Buenos Aires*, uno de los libros más interesantes de Rossler. Consiste en un único poema escrito en versos alejandrinos, de nuevo con frecuentes asonancias, dedicado a la evocación de la ciudad a través de sus vivencias. El texto apareció en 1964, con tres cincografías de Juan Batlle Planas y precedido de un prólogo de Jorge Luis Borges en que leemos «[Buenos Aires] Es, para cada uno de nosotros, una serie de experiencias personales y tal vez incomunicables. Así lo ha comprendido Osvaldo Rossler, cuya versión lírica y elegíaca nace de una emoción personal, no de percepciones parciales y laboriosas» (p. 10); y algunas líneas después: «Acaso por primera vez unos versos nos dan el incierto sabor inconfundible de Buenos Aires» (p. 11). El libro –dedicado a Leonor Acevedo de Borges, madre del autor de *El Aleph*– presenta el tema de la ciudad sin eliminar la introspección y la reflexión subjetiva que caracteriza a los poemarios anteriores de Rossler, pero filtrándola y logrando una fusión entre la evocación del objeto (la ciudad) y la expresión del yo lírico (recuerdos de la infancia y adolescencia, etc). A decir del propio Rossler, Astor Piazzolla le habría planteado la posibilidad de musicar el poema,

sin que el proyecto llegase nunca a fraguarse[19]. La filiación con la obra de Borges, y particularmente con *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín* es obvia, no solamente en el tema y el modo general de plantearlo, sino en imágenes y versos concretos. Así por ejemplo, cuando Rossler contrapone su estancia en Europa, que no logra colmar su espíritu, al vínculo fatal que le une a la capital de Argentina, recordamos inevitablemente «Arrabal», y en especial los versos finales del poema de Borges: «los años que vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires». Herencia de Borges pueden ser también algunas imágenes de cuño ultraísta o creacionista, como «la cabellera extensa que derraman tus noches / otorgando una dulce gravedad a las formas».

También contiene algunas apreciaciones sobre el tango la única novela de Rossler, *Paredes y violencias*, aparecida en 1971 y saludada elogiosamente por Ernesto Sábato. El protagonista de la narración guarda con el autor varios puntos en común, como la ascendencia germánica (su nombre es Carlos Fünkel), su dedicación al periodismo y su interés por el tango. En la «Nota preliminar« a la novela, el autor declara haber iniciado la escritura de la misma en 1952, es decir, durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. En esa misma nota admite Rossler afirma su postura de escritor comprometido[20] y subraya el trasfondo político de la narración, que contiene duras críticas tanto contra Perón como

[19] Así lo cuenta en *A canto y fuego*: «En una ocasión Piazzolla manifestó agudo interés por el poema *Buenos Aires*. Conversamos un par de veces sobre el asunto, y todo quedó ahí» (p. 10). La relación de Rossler con Piazzolla no debió de ser excesivamente cordial, y en *Protagonistas del tango* Rossler dirige al reconocido músico duros reproches, como arriba hemos visto. En el plano de lo extramusical, Rossler recrimina a Piazzolla la voluntad de convertirse en un ídolo y la intolerancia a toda crítica adversa.

[20] «Desde que inicié mi obra, en 1952, de la mano de los confortantes clásicos pero marcado ya y para siempre por la visión de grandes manifestaciones colectivas, aquellas mismas que avergonzaron y obligaron a cerrar las persianas en las casas de varios de nuestros escritores, no creo en otra literatura ni en otra poesía que la que se nutre de circunstancias que están más allá del agobio de la propia individualidad. Yo no soy poeta porque haya sido designado por la voluntad de Dios sino porque he sido sensible a ciertos hechos y heridas. Entre esos hechos y heridas están los que inflige la sociedad actual.» (p. 10).

contra la «Revolución argentina». El contenido político, crítico tanto contra el peronismo como contra la revolución (es decir, el gobierno militar) retrasó la publicación, como el autor señala a la misma: «Esta novela debió publicarse hace cuatro años»: es decir, debería haber aparecido en 1967, fecha en que ocupaba el poder el dictador militar Juan Carlos Onganía (a cuyo inicio de mandato siguieron las revueltas estudiantiles reprimidas en la conocida como «noche de los bastones largos»). La novela apareció finalmente aún durante la dictadura de la Junta Militar, pero ya bajo el mandato de Alejandro Agustín Lanusse, cuando se prepara el paso hacia el régimen democrático. Como es sabido, el levantamiento obrero y popular llamado «cordobazo» (por haberse producido en la ciudad de Córdoba) fue decisivo en la destitución de Onganía, y en la «Nota preliminar» Rossler muestra claramente sus simpatías hacia el movimiento insurgente brotado en Córdoba.

El autor recurre al tango para enmarcar, en el prólogo, la narración y a su semi-autobiográfico protagonista: «El drama de la vida política argentina tiene contorno y clima de tango. Su personaje principal, en esa línea del más recordado Celedonio Flores, es un inmoral y por añadidura un cobarde.» (p. 10). Y el tango reaparece también en uno de los diálogos de la novela, junto con Borges, como emblemas de la argentinidad. En la escena, el protagonista y un amigo discuten sobre la entidad poética del tango, y al apelar uno de ellos a la autoridad de Borges, un borracho que se encuentra en el mismo bar entra en la discusión, dando voz en la novela a la percepción popular sobre el gotán. El pasaje pone en solfa todo intento de dogmatizar el tango, y añade una nota de cuerdo escepticismo:

> ¿Quién es ese... Bor... Bore...Borca?...
> Borges–le corregí. Un escritor.
> Contestó con un «¡Ah!» prolongado, luego sintió necesidad de dejar expresada su opinión sobre lo dicho anteriormente y a la manera de un juramento dijo:
> –El tango es macho, compañero–y retornó a su silencio.

También Rossler retorna a su silencio. A lo largo de estas páginas he pretendido ofrecer una panorámica general sobre su obra,

escasamente conocida hoy, dando cuenta de su amplitud y variedad (la conforman libros de poesía, de ensayo y de narrativa breve y novela), sin olvidar su faceta complementaria de cantautor, a la que cabría quizá añadir su interés por las artes plásticas, desarrollado solo en ámbitos privados y no de manera profesional. Como creo que ha podido apreciarse, desde sus inicios y en todos los flancos mencionados, el tango (el gotán) es tema crucial que aparece una y otra vez, a veces en el marco de las polémicas sobre su entidad lírica, ligado siempre a la identidad argentina, a la ciudad de Buenos Aires, a la formación sentimental del propio autor, y poniendo su acento a la voz callada de este poeta. ©

Obras de Osvaldo Rossler

Poesía:

Reservando mi lágrima para lo cálido de mis cenizas, Buenos Aires [s.n., Casa de D. Fco. A. Colombo; colección Cántico Pleno], 1952.

El mar, Buenos Aires, [s.n., Casa de D. Fco. A. Colombo], 1958 (2ª ed. 1961).

El amor en la tierra, Buenos Aires, [n.n.], 1960.

De pie, frente a la luz, Buenos Aires, [s.n.], 1962.

Hombre interior, Buenos Aires, Emecé, 1963.

Buenos Aires, Buenos Aires, Taladriz, 1964.

Formas en el espacio, Buenos Aires, Taladriz, 1964.

Cantos de amor y soledad, Buenos Aires, Losada, 1965.

Tiempo que vivo, Buenos Aires, Losada, 1966.

Argentina extraña, Buenos Aires, Emecé, 1967.

Oficio de tinieblas, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1968.

Retratos, Buenos Aires, Noé, 1972.

Cinco canciones, Buenos Aires, Taladriz, 1972.

Vocación y días, Buenos Aires, Emecé, 1975.

Espíritu e instinto, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1979.

Cantos del solitario, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1980.

Cambalache 1982, Buenos Aires, s.e., 1983.

Antologías:

«Poemas», *Cuadernos Hispanoamericanos* 173 (mayo 1964), pp. 270-279.

Osvaldo Rossler, edición e introducción de Fermín Estrella, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.

3 de Buenos Aires [antología conjunta de Fernando Guibert, José Isaacson y Osvaldo Rossler], Buenos Aires, Pleamar, 1969.

El cuerpo escrito: 1950-1977, Buenos Aires, Losada, 1978

A canto y fuego, Buenos Aires, Botella al mar, 1981.

Narrativa:

Anotaciones para un bestiario, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1956.

Paredes y violencias, Buenos Aires, Losada, 1971.

Historias porteñas de enamorados, melancólicos y otros maniáticos, Buenos Aires, Conjunta, 1977.

Ensayos:

Buenos Aires dos por cuatro, Buenos Aires, Losada, 1967.

Protagonistas del tango, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Convergencias: 1964-1975, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

«Celedonio Flores», en *La historia del tango*, 17. *Los poetas*, Argentina, Corregidor, 1980.

Cantores y trágicos de Buenos Aires, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1981.

Ceremonia porteña, Buenos Aires, Corregidor, 1982.

Discografía:

La voz de un poeta. Disco 33 r. p. m. Buenos Aires, Producciones Fermata, 1971. Contiene doce canciones de Osvaldo Rossler, interpretadas por el autor.

Solitario. Disco 45 r. p. m. Barcelona, Emi-Odeón, 1973. Dos canciones de Osvaldo Rossler, interpretadas por el autor.

Afirmaciones. Disco 33 r.p.m. Buenos Aires, producción del autor, 1977.

Bibliografía secundaria

AA.VV., *Poesía Argentina Contemporánea*, parte 3ª, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1979, pp. 1199-1252.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo, *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963.

CANAL FEIJOO, Bernardo, «3 de Buenos Aires» [Prólogo], en *3 de Buenos Aires*, Buenos Aires, Pleamar, 1969.

STEINER, ROLANDO, «Osvaldo Rossler o la adolescencia sabia», *Cuadernos Hispanoamericanos* 173 (mayo 1964), pp. 270-271.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «Juan Ramón Jiménez, la poesía escondida del Río de la Plata y una muchacha oculta y fina», *Cuadernos Hispanoamericanos* 685-686 (julio-agosto 2007), pp. 159-192

–, «'Una letra escrita que se me levantaba del papel': Juan Ramón Jiménez ante las poéticas argentinas y uruguayas en 1948», Buenos Aires, *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*, Instituto de Cultura Hispánica Amado Alonso [En prensa].

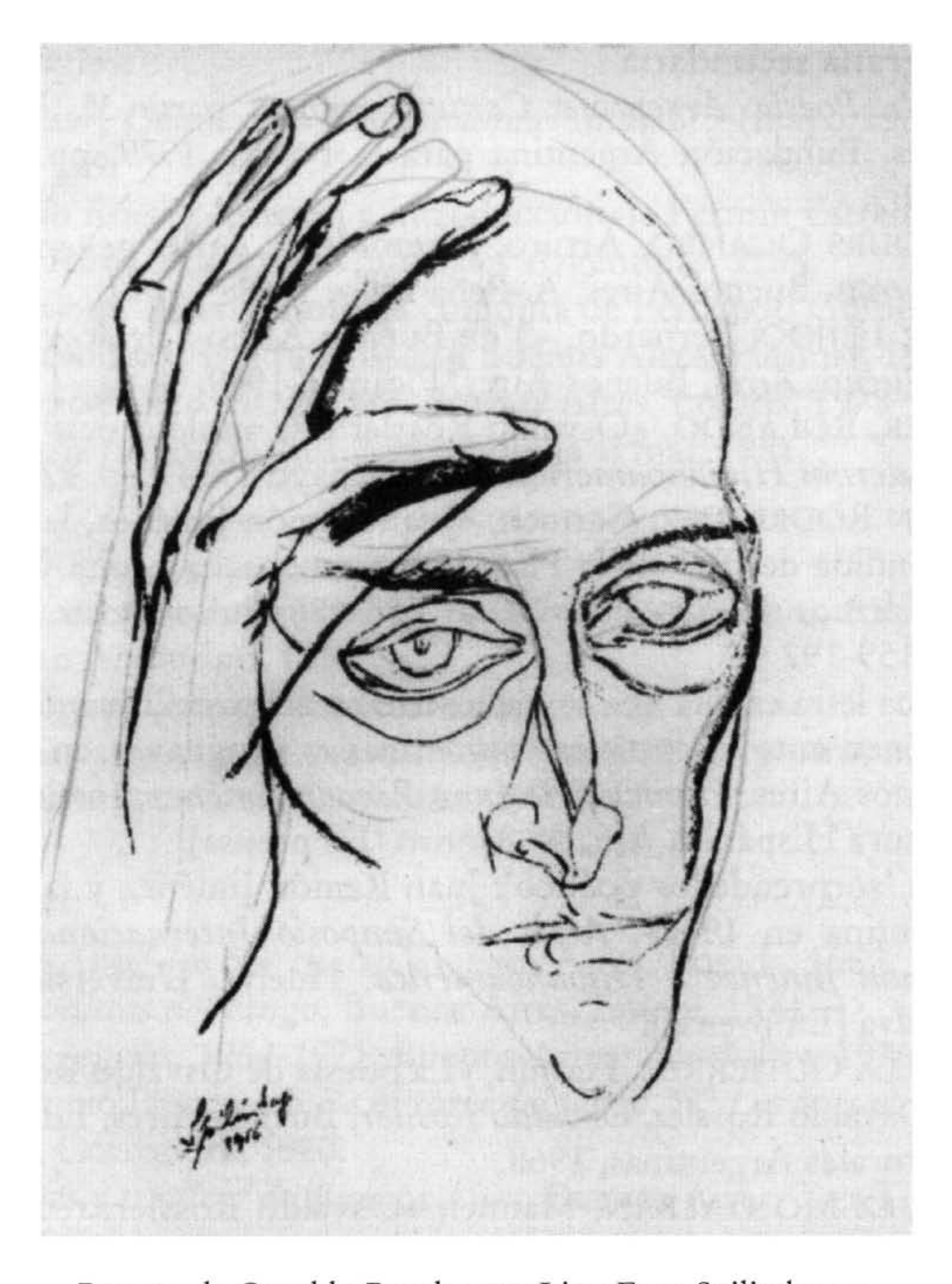
–, «Un 'sorprendedor poético': Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina en 1948», *Actas del Simposio Internacional Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica*, Huelva, Universidad de Huelva [En prensa].

ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín, «La poesía de Osvaldo Rossler», en Osvaldo Rossler, *Osvaldo Rossler*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «Osvaldo Rossler: tener dos vidas como los fugitivos», *Triunfo*, 17/12/1972; reproducida en *A canto y fuego*, Buenos Aires, Botella al mar, 1981, pp. 195-197.

FERNÁNDEZ MORENO, César y Horacio JORGE BECCO, «Prólogo» a su *Antología lineal de la poesía argentina*, Madrid, Gredos, 1968.

ARMANI, Horacio, *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar, 1982 (2ª ed.)



Retrato de Osvaldo Rossler por Lino Enea Spilimbergo.


Entrevista

Tomás Eloy Martínez: «Las dictaduras y los autoritarismos impregnan nuestra vida de irrealidad»

Ezequiel Mario Martínez

La obra de Tomás Eloy Martínez se ha vuelto imprescindible para abordar y comprender la realidad argentina, su historia, sus desencuentros, sus rupturas y continuidades. Pero no solo eso, el escritor argentino, autor de *La Novela de Perón* y *Santa Evita* se ha transformado también en un narrador clave de la tradición literaria hispanoamericana, quien ha logrado como pocos develar las imperceptibles contradicciones que atraviesan a estas sociedades, hacerlas salir a la luz. A través de sus libros uno puede aprehender le génesis de la opresión, sentir el espesor y la densidad de los autoritarismos, comprender las representaciones que los pueblos construyen de si mismos. Desenmascara lo inverosímil y lo grotesco de los despotismos a partir de la palabra. Nos pone siempre sobre el rostro la imperiosa necesidad de la libertad individual y colectiva, la urgencia para su búsqueda constante, sin vacilaciones.

Purgatorio es su última novela, un mosaico sobre la última dictadura argentina. En esta novela despliega una narrativa donde el marco histórico y los juegos de la ficción se cruzan permanentemente, indagando sobre esos límites indefinibles; explora esa frontera ambigua desde la misma trama de la historia, a partir del personaje de Emilia Dupuy, una mujer de 60 años que ha perdido a su marido, desaparecido bajo la última dictadura militar a fines de los años setenta, y que por fin lo encuentra en New Yersey, físicamente igual a cuando era cuando lo perdió.

– *¿Como surge la idea de* Purgatorio?

– Creo que dentro del propio texto está el dato de como surge la idea de la novela. Surge de un sueño que tuve una noche hace ya tres años quizás: una mujer que ha visto morir a su marido durante la dictadura militar y lo vuelve a ver, treinta anos después, en una fonda de suburbio en New Jersey. Una fonda que conozco perfectamente, que no está nombrada así en la novela, pero esta descripta igual en el libro. En aquel sueño el hombre está exactamente igual a como estaba el día que lo mataron. El mismo personaje, la misma persona. Le conté el sueño a mi hija, a mi mujer, a algún estudiante, y me dijeron: «ya sabemos, es un clón, es un hermano mellizo, es alguien idéntico». Me dije entonces: «Estas no son soluciones»; yo quiero saber la verdad de esta historia, y para saber la verdad de esta historia escribí la novela. ¿Qué había pasado? ¿Qué representaba ese hombre que volvía del otro lado del sueño?

– *¿Por qué elegiste narrar ésta historia a partir de la sensibilidad de una mujer?*

– Me parece que una de las debilidades de la literatura latinoamericana en general ha sido no comprender el mundo de la mujer. La nuestra es una literatura esencialmente machista, que se mete poco en ese laberinto que es el universo interior de la mujer. Las mujeres narran muy bien las voces masculinas; a su vez, con los hombres, rara vez aparecen las voces femeninas. Muy pocos autores cuentan bien a las mujeres en América Latina, en general la mayoría no lo hace bien.

– *¿Por qué crees que sucede esto?*

– Por que éste comportamiento machista está presente en nuestras sociedades y se transfiere a la literatura. Hay un gran desinterés por el mundo de la mujer. El interés de tener una voz femenina es, justamente, porque el mundo de la mujer me parece que es un mundo muy misterioso y digno de ser explorado. Me producía una enorme curiosidad, y quería ver cuales eran los pliegues, los elementos constitutivos de ese universo. Internarme

---

«La debilidad de la literatura Latinoamericana ha sido no comprender el mundo de la mujer»

en un terreno desconocido, como un viaje por un país que no conozco.

– Videla (El Anguila en la novela) hablaba de los desaparecidos sosteniendo que el desaparecido es alguien que «no tiene entidad, que no está». Hay un pasaje de la novela que es habla sobre lo que no existe como aquello que aún no ha sido narrado. ¿Podríamos definir que esta novela habla sobre la entidad de lo que no existe, de lo que no está?

– Básicamente es eso. Es lo que desaparece, lo que perdemos. Lo que se pierde de la memoria de los hombres, de manera definitiva, como algunas direcciones de emails que se borran con el paso del tiempo. O porque nunca llegan a suceder, desaparecen antes de que el hecho se produzca. Eso está muy explícito en el libro con la mención a la muerte temprana de Mozart, con la mención también a las canciones de Lennon que se apagan cuando una bala la estalla en su cabeza.

– ¿Se podría decir que esta novela es una navegación zigzagueante entre realidad e irrealidad?

– Es que los seres humanos vivimos todos en esas fronteras, en ese borde, a veces sin advertirlo, sin darnos cuenta. Estamos pisando un borde continuo que tiñe e impregna toda la realidad. En es sentido, la inteligencia humana ha perdido mucho desde los griegos, los presocráticos más precisamente, quienes veían muy bien ese linde entre una cosa y la otra. Por otro lado, existe una tradición argentina muy sólida en esa dirección como la que muestra Borges, también presente en la vida y obra de Roberto Arlt. Hay autores que son más apegados a una realidad más situada en la tierra. Las dictaduras y los autoritarismos impregnan nuestra vida de irrealidad. Es algo como para no creer, y vivimos en esa placenta.

– La novela plantea los límites casi indefinibles entre realidad e ilusión, entre la ficción y lo que es verdadero. ¿La Argentina del llamado Proceso de Reorganización Nacional fue eso? ¿Un país donde lo irreal y lo inverosímil constituían la normalidad?

«Vivimos entre la realidad y la irrealidad, en ese borde, a veces sin darnos cuenta»

– Así es. Es el momento donde lo irreal se vuelve lo normal. Es ahí, cuando la gente cree pisar tierra firmes cuando en realidad está pisando un pantano.

– Emilia encuentra sentido a su vida en la búsqueda permanente de Simón. La pregunta entonces es: ¿Quiere ella realmente encontrarlo? ¿O la ausencia de Simón es la razón, el móvil que le da sentido a su propia vida?

– Es como en el sueño. Emilia no sabe que hay del otro lado, entonces su curiosidad la mueve a esa búsqueda; pero además es la búsqueda de su propio ser, y no de Simón únicamente. También es un símbolo implícito de la incredulidad argentina durante la dictadura, «esto no me puede pasar a mí». La especie humana en general no lo comprende: ¿Me está pasando esto? ¿Esto me está sucediendo a mí? Entonces cuando se trata de velar a un muerto amado, o de enterrarlo, de darle sepultura, y no sabe si ha muerto o no, la negación puede ser una tentación. Es como una indagación de las preguntas que se deben hacer las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo; Es también una de las preguntas centrales de Antígona: ¿Cómo sé que ha muerto si nadie lo ha visto? Lo necesitas ver.

– Emilia niega la realidad como una forma de negar la muerte de Simón, pero también como una forma de proteger al padre, y protegerse ella misma. Aceptar que el padre había dado la orden de matar a Simón era reconocer que su padre era un asesino, su madre cómplice...

–Emilia lo dice en la novela: si Simón ha muerto, yo soy la hija de un asesino y de una cómplice; es la aceptación de un destino fatal, de un destino griego. Si tal es su destino, ella misma está condenada.

– También era una manera de aceptar su rol pasivo frente a lo que estaba sucediendo...

– Claro. Ella rompe su pasividad con la actividad de la búsqueda.

«Cuando la gente cree pisar tierra firme es cuando en realidad está pisando un pantano»

... pero se tiene que ir del país para romper esa pasividad, con esa inercia.

– Bueno, al mismo tiempo «la guían» hacia afuera, porque ella ha sido testigo de un crimen, y así le van imponiendo un camino, como las miguitas de Hansel y Gretel, que la conduce hacia lados equivocados, hacia lugares donde van a devorarla; primero en Río de Janeiro, después en Caracas, luego en México; hasta que finalmente renuncia a ser llevada de la nariz y dice «yo voy a elegir el punto del mapa donde quiero estar».

– La trayectoria de Emilia parece una construcción cartográfica de su propia vida (búsqueda en Río de Janeiro, Caracas, EEUU). ¿El esquema de la Cartografía funciona como ordenador de su propia vida?

– Yo creo que la Cartografía es en sí misma una narración. Es una escritura de novelas. Si uno ve los primeros Atlas, descubre que los cartógrafos siempre trabajan sobre perfiles inciertos de costas, que inventan mundos inexistentes a los cuales le ponen nombres que no están, ciudades que están en el centro de ninguna parte y a las que bautizan. El oficio del novelista se parece mucho al del cartógrafo. Antes de empezar la novela, fui a Atlas para ver como trabajaban los cartógrafos y sentí cómo cada uno de ellos movía la casa, su casa, a orillas de un río, la colocaban en otro lugar; eso se puede hacer ahora en gran medida a través de una de las fascinaciones más recientes de la técnica como es el Google Earth. El otro día abro un mapa y me fijo en qué es lo que estaba pasando en mi casa en Highland Park, en New Jersey, y veo que los chicos, que están ahora en mi casa, salen y empiezan a mover el auto. Al rato llamo y les digo ¿ustedes salieron a tal hora?, a lo que me contestaron: ¡¿y vos como sabés?! (risas). Bueno, por todo esto creo que las novelas serán, dentro de un tiempo, innecesarias, porque la vida real nos proporciona muchas novelas imposibles de escribir.

«Dentro de un tiempo las novelas serán innecesarias, porque la vida real nos proporciona muchas novelas imposible de escribir»

– ¿Pensás también que va a haber un cambio en el soporte de los libros?

– Bueno, todo se transforma y es normal que esto suceda. Los relatos que te van abriendo las nuevas experiencias, como por ejemplo entrar en el mundo del Google Earth, es tan apasionante como entrar en el mundo de un personaje imaginario; o como reconocer el pasado en un mapa imaginado por cartógrafos que no sabían de qué estaba hecho el mundo, ni cómo. Imaginaban que las tierras del Sur, éste Sur donde vivimos, eran abismos donde se quemaba a la gente, y lo seres humanos eran todos negros y estaban hechos de carbón; eso, por ejemplo, lo pensaban los precursores de Colón.

– Hay una mujer, cuyo marido también ha desaparecido, que la increpa a Emilia y le dice: «No podemos seguir así, como si nada pasara». Esta frase condensa el accionar de buena parte de la sociedad argentina. ¿Por qué cree que se actuó como si nada pasara?

– Supongo que como la sociedad alemana durante el nazismo: miedo, por un lado, a comprometerse con lo que estaba sucediendo, y además incredulidad: «eso no puede estar pasando». Esa incredulidad, todavía hoy, treinta años después de las atrocidades militares, para mucha gente son verdades reveladas. «Nada pasó»; «es mentira»; «son inventos»; «no pudo haber sucedido esto». Claro, porque aceptar esto denota que estás viviendo en un país bárbaro, y que la barbarie no ha sido borrada. Estamos viviendo en un país barbarizado por la misma dictadura que borró todos los cimientos de la educación y la salud que habían dejado Sarmiento y los gobiernos posteriores, desde Irigoyen incluso. Yo una vez escribí un artículo grande donde decía que la Argentina fue civilizada a golpes de barbarie. Todo lo que hubo en el pasado fueron movimientos de barbarie. Si uno ve las fotos o los relatos de la Argentina del pasado, percibe que la barbarie ha estado en todas partes.

– «Dios, Patria y Hogar» fue el emblema y la consigna de la Dictadura...

«Estamos viviendo en un país barbarizado por la misma dictadura que borró los cimientos de la educación y la salud»

– Sí, así es. En nombre de Cristo sobre todo. Videla tuvo la intención de poner «*Dios Patria y Hogar*» en la bandera, alrededor del sol. La cruz y la espada siempre presente.

– Es también interesante el personaje de Dupuy, quien encarna y representa en su figura la ideología del régimen. Es una suerte de «titiritero» de la junta militar de gobierno; como un gran intelectual orgánico.

– Sí, es una construcción múltiple. Está todo ahí en él. Quise concentrar todo en una sola figura, porque si multiplicaba todos los rasgos presentes en Dupuy, tendría que haber abarcado distintos estamentos de la sociedad, y ésta hubiera sido obra para Balzac y no para mí (risas).

– Por otro lado, aparece el personaje de Orson Wells como un personaje importante de la novela quien, de alguna manera, desenmascara el discurso de Dupuy. Expone lo ficcional, lo irreal de esa dictadura. ¿Por qué acudiste a Wells como contraparte del discurso del régimen, encarnado en Dupuy?

– Sí, lo anula. Bueno, yo lo vi a Wells en esa corrida que se relata en la novela, y en la que aparece Dupuy. Lo vi en la corrida de despedida de Antonio Bienvenida en Toledo; estuve a su lado en lo que se llama encierros, lugar donde desfilan los toros y se va viendo la calidad de los mismos. Me sorprendió el tipo de comentarios que hacía, muy pertinentes sobre Tauromaquia; demostraba que sabía mucho del tema, entonces yo quise reproducir esa escena que yo había vivido en la novela, pero ahora con Dupuy como protagonista. Tiempo después, la primera imagen de mi exilio, en Niza, en el Festival de Cannes, donde me habían nombrado jurado de la crítica, lo cual facilita mi salida del país, fue una obra del director. Allí veo una película en la que Orson Wells hace de mago: hace desaparecer monedas, después habla de personajes que falsifican cosas; es decir, él mismo creando mundos, como en *La Guerra de los Mundos*, generando una paranoia colectiva. Este me pareció el perfecto ejemplo de crear la ilusión, por parte del gobierno militar, de un mundial que se podía ver por televisión,

---

«Videla tuvo la intención de poner “Dios Patria y Hogar” en la bandera, alrededor del sol»

como gran fachada de la irrealidad de una dictadura, organizado y dirigida directamente por el propio Wells; porque fue él uno de los precursores de las grandes genialidades técnicas de ésta época. Además, recuerdo que en aquel entonces Wells prestó su voz, junto a Merryl Strip, para una película llamada *Genocidio,* lo cual me pareció también muy simbólico.

– El libro refleja muy bien la realidad política, social y económica de la época. ¿Cuáles fueron tus fuentes? ¿Hiciste un trabajo de investigación periodística?

– Sobre todo me leí toda la colección de *Revista Gente* y de *Revista Somos.* También me interesó mucho ver la publicidad de la época, la propaganda del régimen. Tengo una película que recopila toda la publicidad de la época. De todos modos, hay hechos muy importantes que investigué y que no están en la novela; como la guerra de las Malvinas, que se ve de manera muy sesgada, muy desde atrás. Cuando hago un trabajo de investigación para una novela, me leo entre 10 y 15 libros, un total de 20.000 páginas, de lo que sale una idea o una línea. Con *La novela de Perón,* por ejemplo, hice una investigación muy prolija con respecto al día en que a Perón le hacen el rito de iniciación en el Colegio Militar. Todo lo que él me había contado es que se lo hacen en el día más frío del año. En ese entonces me gané una beca para hacer una investigación en la Biblioteca del Congreso de Washington, y el chico que era mi asistente, que estaba por doctorarse en Ciencias Políticas, investiga y va a buscar diarios de la época para comprobar si efectivamente ese día había sido el día más frío del año, y comprobamos que no fue así; Perón ese día estaba en San Martín (Provincia de Buenos Aires) y no en Buenos Aires, y la temperatura en San Martín era también distinta, y el día que él mencionaba además no había sido el día más frío del año en Buenos Aires. Todas inexactitudes del propio Perón que descubrimos a partir de un trabajo de investigación casi arqueológico.

A partir de la realidad, se inventa. Esto lo discutimos mucho con García Márquez: cómo la novela tiene que tener datos vero-

---

«Cuando investigo para una novela hago un exaustivo trabajo de investigación del que sale una idea o una línea»

símiles; por ejemplo, la fecha del encuentro con Orson Wells es muy precisa, entonces cualquier persona que quiera buscarla la encuentra. Para esto, yo fui a una biografía de Wells que día por día de la vida de la vida del gran cineasta. Entonces me fijé dónde estaba ese día y qué estaba haciendo, en qué lugar se encontraba, si estaba en Hollywood, en Arizona o en New York, para no equivocarme en ese dato. Es decir, por un lado la imaginación funciona y hace lo que quiere con los datos, pero por otro lado los datos son correctos.

– *¿Por qué elegiste involucrarte como personaje de la novela?*

– Un día en mi pueblo vi a una mujer en la cola del supermercado, y me dije «esta es Emilia». Mi experiencia personal es en ese pueblo y le fui pidiendo permiso a la gente para incluirla en el libro. Necesito convalidar eso para de un modo sentirme yo mismo dentro y parte de ese relato. También estoy en *Santa Evita*, estoy en *La novela de Perón*, en un capítulo titulado *Primera persona.* Ahora la literatura del yo es moneda corriente, en esa época era una osadía. Sobre todo ponerte con tu propio nombre; pero bueno, decidí hacerlo y ver cómo iba. Hay veces que sentís esa necesidad de entrar en la materia narrativa. En *Santa Evita*, por ejemplo, es porque había escrito una novela en el medio que nunca publiqué, y de la cual debo tener los borradores por ahí, y que nunca salió. Gracias a esta novela gané la beca Guggenhaim, pero al cabo de un año, la misma no se publicó, fracasando en ésta empresa reiteradas veces, y entonces fui a devolver el dinero de la beca a la Fundación Guggenhaim. Allí mismo, la persona que me atendió se negó a recibir el dinero, dándome la siguiente explicación: «no se da cuenta que éste dinero usted se lo ganó, no para que escribiese este libro, sino por todo lo que ya ha escrito». Esa beca fue entonces para mí una señal de confianza. Y fue en *Santa Evita* donde decidí contar esa sucesión de fracasos, de traspiés, de dificultades, de dudas.

El yo aparece en *La novela de Perón*, porque todo narrador está detrás de lo que escribe, y me parece una falsificación no

---

«El yo está detrás de lo que se escribe, y me parece una falsificación no mostrarse, ocultarse»

mostrarse, ocultarse, ¿en nombre de qué?, ¿por qué? De este modo, y en un comienzo, la novela tenía un narrador omnisciente: estaba en todas partes, lo sabía todo, conocía el pensamiento de los personajes, sus deseos secretos, sus debilidades, la fuerza de cada personaje. Por eso no me gustan las novela casi matemáticas, o de agrimensor que hace, por ejemplo, Claude Simon; movimiento que produce grandes novelas, como las de Margueritte Duras, pero que en general secan, disecan la novela; éstas son novelas áridas, desérticas, de una sequedad donde no sopla el espíritu. Me pareció entonces que mi novela, o mis novelas, en la medida que tienen carnadura, debían mostrar el yo. En la medida que hay un ser detrás y ese ser se enmascara y no se muestra, termina siendo una falsificación de la novela. El narrador tiene que mostrarse tal cual es en la novela, y tal como escribió cada texto. Eso es central, es esencial.

– El reencuentro de Emilia y Simón, ¿es el Purgatorio de Emilia?

– No, el Purgatorio es la búsqueda. Es la travesía, y durante esta travesía se produce la espera, y además, no saber que hay del otro lado. Es la espera con un desconocimiento del punto de llegada; por eso ella se impone un punto de destino, y fracasa porque es inducida a ir de un lado a otro, a través de señales que son como migas de pan, presentes en fábulas como Hansel y Gretel, o Los Hermanos Grimm. Cuando fracasa una y otra vez en esa búsqueda, ella se desencanta, siente que pierde su tiempo, pierde energías y vida en la búsqueda; es así como decide ella misma fijar un punto en el mapa donde, si él quiere, la va a encontrar. Ella impone un sentido, una brújula a su destino. En ese momento, antes de la aparición de Simón, es que termina su espera. Termina en el momento que ella decide «hasta aquí llegué».

– Hay mucha música en Purgatorio. Se menciona a Almendra, a Mozart, a los Beatles, a Keith Jarret. ¿Qué correspondencia existe entre la música y la literatura?

– Muchísima. La literatura siente una gran melancolía por no ser música. Aspira siempre a ser música. La gran literatura en sus

---

«No me gustan las novelas casi matemáticas, que en general disecan la novela, donde no sopla el espíritu»

mejores momentos, lo es: Proust, por ejemplo, es toda una larga sonata, con acordes y diversos movimientos. Un traductor de *Purgatorio* me cuenta el otro día que un músico japonés decidió transcribir, nota por nota, el concierto en Colonia de Keith Jarret, que como todos saben fue una improvisación. Y resulta que la trascripción fue exacta, pero imposible de ejecutar. No solo por el ambiente y la atmósfera en que se produce, sino también por el particular énfasis del ejecutante. Ejecutado por otro ya es otra historia. Entonces me pareció interesante el dato del japonés, de haberlo sabido antes quizás lo hubiera incluido en la novela. Mis traductores curiosamente son todos expertos en música, entonces me hacen siempre comentarios musicales. En todos mis libros hay un tema musical, que es el tema que me acompaña antes o después de la escritura de la novela, pero nunca durante. Por ejemplo, cuando escribí *El Cantor de Tango* oía tangos todo el tiempo, tangos de todas las épocas, y muchas referencias al género. Del mismo modo, cuando escribí *El vuelo de la reina* tenía un cuarteto de Cesar Frank de fondo todo el tiempo. Me gustaría escribir un libro donde el tema musical de fondo sean los cuartetos últimos de Beethoven, que son una de las cumbres de la música. En *Purgatorio* me enganché con la misa en Do menor de Mozart, la cual es especial porque no se parece a ninguna otra.

– *¿Tenés un método a la hora de escribir?*

– Bueno, me cuesta mucho arrancar; escribo infinitas veces el comienzo, lo puedo llegar a hacer 20, 30, hasta 40 veces. Hay autores que reescriben mucho su final. En general a mi el final se me da más fácil, pero el arranque me cuesta mucho, tardo semanas. Una vez que encuentro el tono, y me doy cuenta de por donde voy y la estructura que va a tener el relato, que a veces viene espontáneamente con éste; pero el tono es importante. No quiero que ningún libro de los míos se parezca a otro. Quiero que el tono obedezca al peso mismo del relato, que se corresponda con el tipo de relato; este es muy distinto en *La novela de Perón,* otro en *Santa Evita*, etc. Cada novela tiene su tono y su música. También

---

«En todos mis libros hay un tema musical, que es el tema que me acompaña antes o después de la escritura»

puedo decir que en cada una de mis novelas hay un insecto distinto. Siempre elijo un insecto simbólico: *El vuelo de la reina* tiene una abeja, *Santa Evita* tiene la mariposa, la novela que estoy escribiendo ahora tiene las hormigas. Unas hormigas argentinas específicas cuya especie estoy estudiando en un libro maravilloso llamado *Tratado sobre las hormigas*. Estos insectos están ocupando y dominando el mundo, con tal suerte que algunos tipos que las estudian creen que pueden expulsar a la especie humana; son muy numerosas, muy inteligentes, muy organizadas, y tienen un espíritu expansivo, casi de conquista. Tienen también una organización política muy clara que ninguna de ellas viola. Obviamente las hormigas, como las abejas en *Santa Evita* y las moscas en *La novela de Perón*, son un telón de fondo de la historia, que no tienen nada que ver con la propia historia, sino que son manías del escritor.

– ¿Y por qué insectos?

– Aparecieron por primera vez en *La novela de Perón.* Entonces me dio placer reproducirlas; del mismo modo que los personajes centrales de mis libros siempre tiene la sílaba «Ca»: en *La mano del amo* es Carmona, en *El vuelo de la reina* es Camargo, en *El Cantor de Tango* es Cadogán, en ésta novela es Simón Cardozo: son simples diversiones personales, privadas. Hay que entretenerse cuando uno escribe, dispersarse un poco por esos lados, y ver si alguien pesca ese guiño. En general no los pesca nadie, ni les interesa, no modifican la historia ni tienen nada que ver.

– En toda tu obra sobrevuela la cuestión de la opresión...

– Si, es la búsqueda de la libertad. Yo tuve una infancia y una adolescencia muy oprimida, con muchos códigos represores: «esto no se puede hacer», «esto no se debe hacer», «por aquí no se debe ir», «las cosas se tienen que hacer de este determinado modo»; entonces mis libros vienen a proponer una ruptura total con esos códigos. Seguramente las inseguridades interiores dejadas por esas mismas represiones hacen que me aferre a ciertas certezas en la narración y en el tipo de relato. El planteo de cada libro

---

«En cada una de mis novelas hay un insecto distinto. No tienen nada que ver con la historia, son manías del escritor»

intenta romper con esos códigos; por ejemplo, hay en *Purgatorio* una manera de narrar la dictadura que no es habitual; hay una manera de narrar a Eva Perón y al mito de Eva Perón a través del cuerpo muerto, y las estelas y señales que ese cuerpo va dejando también en otros escritores como Copi, como Perlongher, como Walsh, como Onetti, que tiene un cuento sobre esa historia, como Cortázar. Hay distintos modos de desviarse del camino.

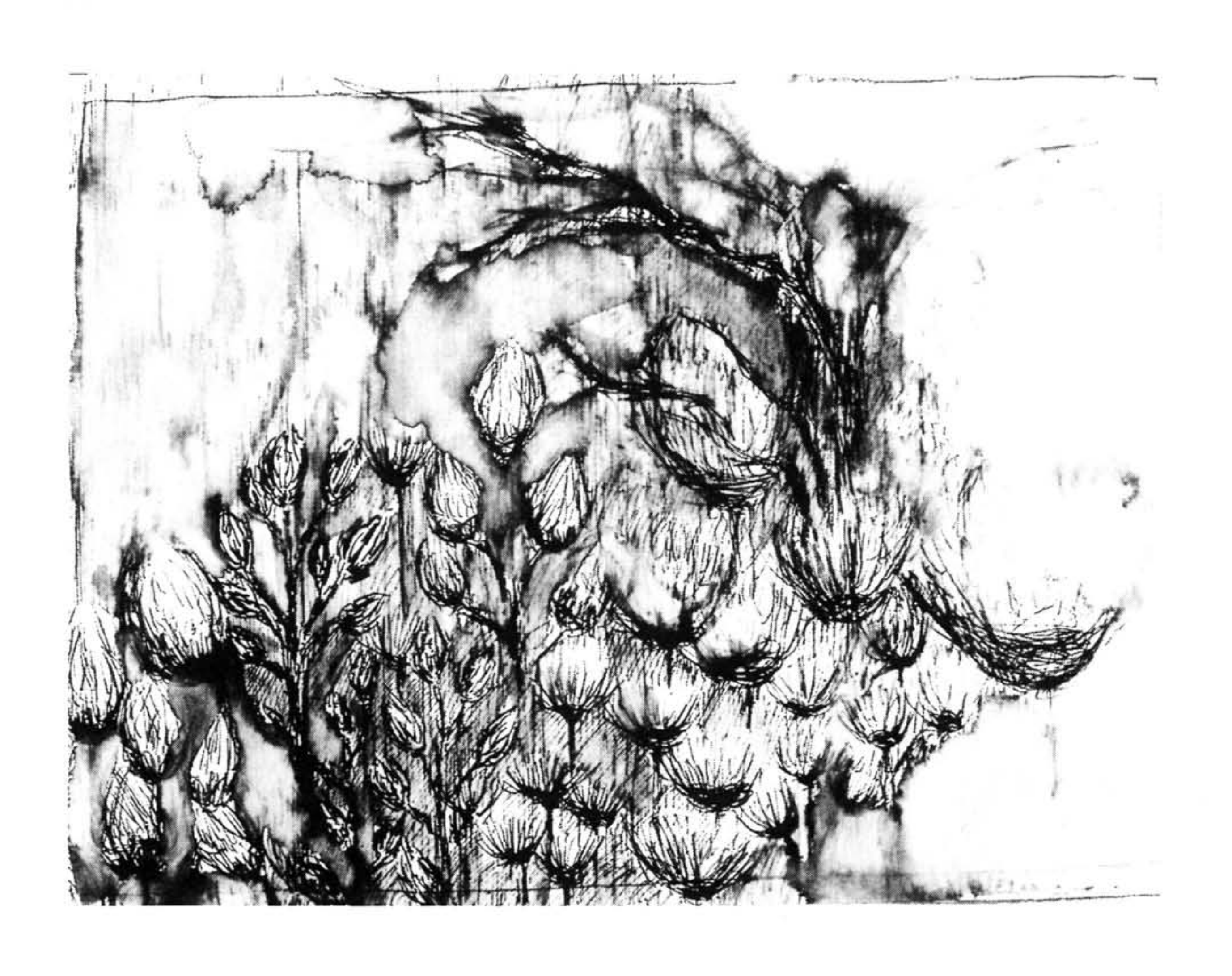
– Por todo esto elegiste contar y narrar al peronismo desde ese lugar, desde la ficción...

– Claro. Sobre todo a Perón intenté contarlo desde ese lugar, porque Perón intentó imponerme una manera determinada de contarlo. Entonces me negué terminantemente a que Perón me diga como debía contarlo. Perón es dueño de su vida, de sus memorias, y de su historia, pero el modo de como contarlos me pertenece a mí solamente. C

«Perón es dueño de su vida, de sus memorias, pero el modo de contarlos me pertenece a mí solamente»

CH

Biblioteca



La cara oculta de la cara

Rafael Espejo

Tras *Mil perros dormidos* (DVD, 2003), libro de relatos y microrrelatos experimentales, el granadino Antonio Pomet vuelve a posicionarse por derecho entre los narradores con más talento y proyección del panorama actual español. Si su anterior título le valió el Premio Andalucía Joven de Narrativa, el que ahora presenta (*Devoradores*) fue galardonado el año pasado con el Premio Internacional de Cuentos Manuel Llano.

Pero esto es sólo la tarjeta oficial de presentación, un reclamo ciego para el mercado. No estaría hablando del libro si los galones institucionales pesaran más que su literatura. Porque precisamente los seis relatos que integran *Devoradores* huyen con sus contenidos de toda gala fácil, de las alharacas de estilo, de los juegos de artificio. Son relatos poco condescendientes con la felicidad, tanto de sus personajes como de sus lectores. Conscientes de sí, se desarrollan con elegancia y contundencia, persuasivos pero rotundos en su empeño por retratar situaciones marginales. Por eso las localizaciones no sólo son de provincias (Granada como animal de fondo en la mayoría de los relatos) sino también periféricas (un polígono industrial, un apartamento de playa en otoño, una urbanización con chalés adosados en las afueras, un asilo de ancianos, la zona cero de Nueva York o una casa en un pueblo de otro tiempo).

Y del mismo modo, en sus personajes –de dimensiones humanas y al mismo tiempo titánicas– suelen coincidir, sin repetirse, el perfil del solitario o desventurado que tiene que vérselas desde uno u otro lado con la muerte. En todos los relatos se orbita en torno a la muerte, pero no consiste el juego en manipular las maneras o causas o motivos de ese trance, no es la tragedia lo que

---

Antonio Pomet: *Devoradores*, Pre–Textos, 2009.

se masca, sino acaso lo contrario: sus múltiples sentidos, su don para vivificar –o preñar de nuevos sentidos– la conciencia de quienes quedan, sus emotivos ecos por encima del bien y del mal. Sus himnos tristes y vitales. En mitad del limbo mundial que supuso el atentado contra las torres gemelas, por ejemplo, esquiva con destreza la ciencia ficción sin renunciar a un delicado retrato de la esquizofrenia colectiva:

> «Era un jefe humano. Cuando una tarde lo describió así a sus amigas en la cafetería, una pensó que estaba enamorada de él, y otra que aquello era lo menos que se podía pedir a un jefe. Porque tener a un jefe que fuera un mandril, o un cenicero, habría sido ya tragar demasiada mierda. Aquella comparación no fue tanto una broma privada como la exageración de un miedo». (p. 81)

La primera regla, entonces, pasa por repeler todo sentimentalismo sin renunciar a lo sentimental, a lo íntimo, al retrato de la cara oculta de la cara.

Y hubiera sido suficiente con esto, pero el autor ha querido trascender lo literariamente correcto, y se ha atrevido, y le ha salido perfecto el envite: que éstos sean relatos de narrador, de exhibición narrativa. Quiero decir: los personajes, los escuetos diálogos, las descripciones... Todo eso son aquí engranajes que trabajan para el relato como objeto, como máquina precisa e infalible. Sólo la voz del omnisciente, entonces, modera su funcionamiento: proporciona perspectivas, mide el tempo, modela las tramas, conduce las secuencias emocionales, da tamaño y carácter a los personajes, cincela por aquí con pulso firme y delicado, pincela por allá con desbordante inteligencia (suma de una sensibilidad en los matices y una ironía desacralizadora irresistibles). Y lo más admirable: consigue hacerlo sin inmiscuirse demasiado, sin inocular el discurso con sentencias morales, sin operar sobre sus criaturas para que luzcan más o menos simpáticas o antipáticas a ojos del lector. Digamos que el narrador es coprotagonista titular de todos los relatos y, sin embargo, aunque proyecta su foco de luz mental sobre lo gris del medio, aunque ningún adjetivo es aquí inocente, sabe pasar desapercibido. La buena literatura es la que

sabe ocultarse para que las palabras parezcan improvisar sin tramoyas, comunicar en directo.

Digamos relatos sobrios, de factura clásica. Algo que, sin embargo, no impide que coquetee a veces con técnicas o modos cinematográficos:

> «Llevada por la espera, entró en el dormitorio. Y como quien hace una cama o cualquier labor doméstica, con ese gesto y esa tranquilidad que otorga lo cotidiano, sacó del armario una americana y registró los bolsillos. Belén pareció mirarse entonces desde fuera, estudiarse a sí misma y disimular al hacerlo. Ante su propia imagen reflejada en el repentino espejo del armario fingió tranquilidad, como si su propio yo fuera algo conocido y a la vez nuevo (en parte lo era porque nunca había estado casada), y necesitara simular una cordialidad pactada entre esas dos partes para sobrellevarse, o quizá entenderse. Aquella que nunca habría curioseado en las cosas que no eran suyas ahora le animaba con un gesto de aprobación. Examinar la ropa de su marido resultó entonces algo adecuado». (pp. 51–52)

Queda claro, entonces, que el suyo no es un clasicismo acartonado. La cámara subjetiva desde la que a menudo filma los relatos se alterna también con pinceladas estructurales más propias del cómic. Y súmese a esto lo conciso de la exposición –lo elíptico casi, algo que se agradece–, su voluntad de no desperdiciar palabras (no en vano Antonio Pomet se estrenó en literatura con la poesía). Y clásico, repito, a pesar de lo milagroso de los giros argumentales, que saben abrir una puerta en cada relato para al final dejarla así, entreabierta. O de otro modo: los finales no cierran heridas, más bien dibujan su contorno sobre la piel. ©

Soledad compartida

Juan Carlos Abril

Los lectores de poesía –y en concreto los lectores de la poesía de Rafael Espejo– necesitábamos que apareciera este libro hace tiempo, veníamos demandándolo. Son varias las razones. Al panorama de la poesía española contemporánea, en su actual vaivén entre tradición y vanguardia, le hacía falta un libro como *Nos han dejado solos*, un poemario condensado que viene a poner las cosas en su sitio. Viene a ordenar algunas cosas, aquéllas a las que le hacía falta ser ordenadas. Porque en cualquier tira y afloja se dan casos exagerados por un lado y por otro, cuando ninguna de las dos partes encuentra términos medios en los que conformarse o sostenerse, y porque hasta cierto punto es natural que estas cosas sucedan. Y en este sentido, la aparición de libros como *Nos han dejado solos* viene a simplificar el panorama, a explicarlo, a allanar esas rugosidades de sentido que sólo aparecen para darle una nueva configuración –entiéndase: *otra*– a ese panorama.

Este libro viene a traernos el nuevo repertorio de vida y emoción intensas que suele ofrecernos Rafael Espejo en cada una de sus entregas. Aquel *Círculo vicioso*, aparecido en la Universidad de Granada en 1996 no fue una casualidad sino que se ha ido agrandando y ensanchando, como un hula-hop que va abarcando en cada poemario un radio más extenso y, además, a más velocidad. Así ha ido creciendo la poesía de Rafael Espejo, quien mueve sus caderas con un dominio asombroso. Ciertamente, tras aquel libro primerizo pero de composiciones nada desdeñables, que mostraban a un poeta maduro y joven al mismo tiempo, su siguiente entrega, *El vino de los amantes*, en 2001, fue el que lo asentó en el elenco de poetas jóvenes indiscutibles, con voz nítida, dejando estela... La poesía de Rafael Espejo no obstante ha evo-

---

Rafael espejo: *Nos han dejado solos*, Valencia, Pre-Textos. X Premio de Poesía Emilio Prados, 2009.

lucionado, y ha seguido una trayectoria que intentaremos desgranar algo más menudamente aquí, aunque cada uno de sus anteriores poemarios poseía ya textos que podrían alumbrar algunos de nuestros razonamientos ahora. No existe evolución desde cero, ni saltos al vacío en el caso de Espejo, antes bien, hay meditaciones escalonadas y una reflexión extendida a lo largo y ancho de una *existencia* «feliz porque salvaje» (citamos de memoria unos atinados versos del anterior libro), que cuando debe preguntarse razonablemente sobre esa existencia prefiere significativamente que «No me lo expliques» (este es el título de uno de los poemas de esta entrega que reseñamos). El ser, por tanto (y resumiendo), se encuentra en el centro de este libro; y paralelo a eso una meditación en torno al ser y al tiempo en el que le ha tocado estar. Tanto en aquel poema de entonces como en éste de ahora las razones que llevan al poeta a preferir el lado más carnal de nuestra duración son sin duda la necesidad y la conciencia de vivir en el otro, de vivir en la otredad. Para Rafael Espejo no hay existencia plena sino es compartida, ni siquiera la soledad, puesto que «Algo con insistencia está pidiendo / que me salga de mí si yo contigo» (p. 16), y estos versos dejan claro la propuesta de participación en un proyecto –el de la vida como pulsión erotanática, la cual no puede someterse a razonamientos de ningún tipo– que sólo son realidad cuando se hace entre dos, y mucho más en una voz esbozada en primera persona del plural, que es la que enuncia el propio título, *Nos han dejado solos*, y que toma conciencia de la soledad en tanto que espacio en común. Uno de los poemas que se encuentra al inicio del libro, con lo que se nos querrá ofrecer una forma de entender la filosofía que lo configura, y que no por casualidad se titula «Poética» (p. 12) dice así en su comienzo: «Nada tan pleno como lo simple, // los cuerpos se comprenden / mejor desde los cuerpos.» Simple pero complicado al mismo tiempo, añadiríamos nosotros (con permiso del poeta), sin más explicaciones que dos cuerpos tendidos y el diálogo sin palabras que al amarse entablan. Para rematar el poema con la siguiente afirmación: «No probará un poema / ese lenguaje», porque no podrá hacerse intelectivo y racional ese vivir pleno, y un poema sólo será una experiencia copiada de esa realidad que hemos vivido. Y podríamos entresacar de estas palabras que el poema, más allá de ser concebido como

estructura lingüística independiente, es un texto que vehicula experiencias vividas. El poema sería una experiencia, de acuerdo, pero siempre al servicio de la vida. Y es este latir volcánico y vital el que se encontrará emergiendo en las emociones que se nos trasmiten. No hay nada más importante que la vida, y sin ella tampoco la literatura tendría razón de existir.

Pero apuntábamos la idea de la soledad, siempre esgrimida desde el nosotros, que se plantea no obstante en su doble filo. Porque la soledad no tiene escapatoria, y sólo puede ser disfrutada si es aceptada, sólo resulta agradable cuando se ha perseguido. Un matiz optimista brillaría detrás del título, que tiene algo de complicidad amatoria, de invitación al viaje –interior y exterior– y al divertimento, de eclosión de ese territorio del juego que va a suceder unos minutos después de habernos quedado solos. Porque parece que por fin nos han dejado solos y porque parece que lo estábamos esperando, que los que nos han dejado solos no sabían que estábamos esperándolo y que tenemos todo dispuesto para desarrollar un plan, perpetrar una travesura o inventar algo. Este es, sin duda, el lado optimista, una soledad compartida –pansexual, panamatoria– como un refugio frente a la sociedad, una intimidad que resiste al mundo canalla en el que vivimos. Pero podríamos también hablar de un lado pesimista, es más, nos parece oportuno explicarlo brevemente, ya que va implícito en los posibles significados de este título rico y polisémico que nos ha regalado Espejo. Podríamos pensar, en este segundo caso, que nos hemos quedado solos, que la sociedad ha fracasado una vez más y que nos hemos tenido que quedar solos porque no teníamos otra opción, que la soledad, como tantas veces ocurre, no es buscada sino impuesta. Que hemos tenido que refugiarnos a la fuerza en la intimidad. Y esto no es muy agradable. Sin embargo, el calado negativo de esta situación a la que hemos sido arrojados tendría un consuelo ciertamente válido, muy válido, una gran ventaja, y es que vamos a vivirla entre dos, acompañados, y eso es mucho más dulce. El gran *detalle* –aumentado con lupa– de vivir en la otredad, de relación constante y continua, es lo más importante seguramente para acceder después a cualquier otra posible interpretación, ya que a partir de ese sistema se construye el libro e incluso la individualidad más cerrada: «Vivir, pero además / vivir

consciente, / vivir como si solo / fuese real la vida. // Y dar gracias a ciegas / a quienes me engendraron» (p. 29). Nuestra individualidad sólo es posible a través de los demás, a través de los otros, en una conciencia plena de nuestra existencia en la que la relación con los demás nos vertebra. Este es uno de los textos («Autorretrato», pp. 28-29) más interesantes de todo el libro, situado simétricamente en el centro, y que viene a servir de eje sobre el que pivotan de alguna manera el resto de experiencias, imágenes, emociones, sentimientos... Un poema que habla de uno mismo pero que no puede dejar de hablar de los demás, y he ahí que acabe, en las dos últimas estrofas, convirtiéndose en una «acción de gracias» laica. Agradecimiento que tiene mucho que ver con la fugacidad de la vida, con una radical conciencia de nuestro paso por el mundo (véase la enumeración final sobre las decepciones, nuestra transitoriedad, etc.), pero que no por ello vamos a dejar de saber que los hilos más importantes que nos unen a nosotros mismos son los que nos atan –para bien y para mal– al tejido social en el que nos insertamos: familia, amigos, etc.

Así, el poema dedicado al padre, «Espejos enfrentados» (pp. 25-27) corroboraría todo esto. El personaje poético quiere escribir a su padre, que es su «envés», es decir el otro lado, en claras alusiones a las posibilidades interpretativas de la palabra «espejo», juego a la vez de significaciones simbólicas y alusiones biográficas a través del propio apellido. «¿Qué viaje inconcebible / a través de las masas y del tiempo / nos ha traído aquí, / frente a frente mirándonos, / restituyéndonos?» La contraposición de padre e hijo, de generaciones, no se explica en virtud de cada unidad específica, sino en la valía de lo doblemente unido, de lo que restituye una imagen real, imagen y reflejo en un solo mecanismo especular, en un juego de identidades que se diluyen en la percepción idealista de una sola realidad bicéfala, o en dos cuerpos que forman parte de una misma cabeza concreta. Manos y piernas repitiéndose, multiplicándose y reduciéndose, la dialéctica padre/hijo encierra mucho más, ya que alberga en su interior una sentimentalidad menuda y tierna, un corazón que bombea a todo el árbol genealógico. Porque nuestra percepción de la determinación concreta a la que estamos sometidos por el hecho de nacer es muy distinta a una realidad del todo incognoscible, pero ideal y asumible desde

el punto de vista más natural. La derivación implícita que significa que del padre nazca el hijo y que así se reproduzca generación tras generación parece que acabará integrándose en la nada, en una pregunta retórica sin respuesta que viene a plantearse el propio significado de las preguntas: «Cuando de esta velada interior / ni una memoria quede / –ni un *déjà vu* genético / en los que vendrán–, / cuando se pierda al fin y para nunca / habernos celebrado, / ¿con qué nombre llamar / a lo que ya no exista? / ¿Qué va a significar esta pregunta?» Parece que hay una conciencia explícita –podríamos decir la misma que T. S. Eliot esgrime en *Four Quartets*: «In my beginning is my end»– de circularidad que se cierra en este «enfrentamiento» nada polémico, sino más bien en sentido nominal estricto, de espejos, de personalidades que se anulan pero al mismo tiempo se complementan. Son espejos, pero en esa anulación/complementación acabarían siendo espejismos, encadenados en esa relación dialéctica que hemos citado y que al mismo tiempo que crece, se reduce. El misterio de la creación y de la sucesión generacional no tendría más explicación que el asombro ante lo inexplicable, nosotros seríamos un reflejo de las cosas, que suceden siempre fuera de nosotros y que pensamos que no son verdaderas. Y esta creencia consiguientemente nos comprimiría en fenómenos –epifenómenos, al modo antoniomachadiano– de lo que somos, escapándose a nuestra percepción pero con una suerte de conciencia creada por el sucederse de los acontecimientos y las impresiones, una especie de película fantasmagórica en la que el personaje principal somos nosotros. Por eso esta magnífica composición que venimos comentando concluye así: «Quedémonos un poco todavía / aquí; aunque el sol se ha escondido / aún hay algo de luz / para que tiritemos / de puro fantasmales.»

Y por el otro lado, ese que se reproduce en el espejo, y estableciendo una correlación con esa simetría minuciosamente dispuesta, el poema que continuaría esta duplicación de las imágenes que se van reflejando sería «Idéntico a lo mismo» (pp. 30-31), que vendría a suponer una explicación de todo lo que venimos exponiendo, arguyendo tanto la conciencia de la vanidad de nuestra existencia: («Valgo igual que una mosca, / que una encina, la lluvia») como la importancia de esa estructura relacional a la que aludíamos, y por la que la conciencia de nuestra fugacidad cobra algún

sentido («Nos prestamos amor»). Más allá de estas razones accesibles para nuestra comprensión, el poeta intenta acercarnos al mundo de lo desconocido a través de leyes físicas y materiales, que aunque se nos escapan nos ponen en las manos un material manejable: «Y no soy yo quien habla / sino la voz del mundo, / que se sirve de mí para aliviar / tanta ley física, / tanta contingencia. // La ociosa gravedad de cuanto va existiendo.» Ese mundo que tampoco se puede explicar en las leyes genéticas que encadenan padres a hijos o que pretenden revelar el misterio de la creación, encerrado siempre en simbologías más o menos alegóricas. Un espectador, que en este caso asume la voz del poeta que va describiendo, pero cercano al anonimato, es quien nos relata lo que existe entre el ocio y el negocio, esa paradoja y fruto feraz de lo que existe y en la que estamos envueltos contradictoriamente. Recordemos que el poema antes señalado, «No me lo expliques» comenzaba diciendo «Cuando unas aguas se diluyen / en más agua / crece el anonimato del mundo». Y a propósito de esto véase también el final del poema «Buenos días, noche» (p. 13), que medita acerca de la imposibilidad de amar de otra manera que no es la que se ofrece, o dicho de otro modo, que es imposible hacer feliz a la otra persona cuando ésta no es feliz con lo que le recibe, porque siempre pide más, ya sea porque vivimos en la insatisfacción continua, en el deseo tantálico que siempre se nos está ofreciendo, y atormentándonos, o porque en el fondo no hemos aprendido a ser en el otro, a respetar que en cualquier estructura relacional –dialógica, en términos bajtinianos– puede existir un punto donde no confluyen ambas partes, y que esos puntos son definitivamente los más importantes para que se sostenga esa estructura, ya que aseguran el respecto de cada una de ellas. En el fondo pensamos que existe un amor ideal, una relación ideal y que hay que crear toda la tensión posible para alcanzarla, pero lo que debe primar es un análisis de las características de cualquier relación ajeno a idealizaciones o autoengaños.

El poeta nos asegura que es imposible acceder a la verdad última de lo que está sucediendo no porque estemos incapacitados para ello o nos falten físicamente las fuerzas sino porque esa supuesta verdad no existe como tal, y lo que pretendidamente creíamos que existe son sólo reverberaciones, destellos de nuestra

educación sentimental o de las «falsas» estructuras que se nos han ido imponiendo, y en las que venimos creyendo como «reales». En cambio, lo que sí existe es esa búsqueda del anonimato que diluiría nuestra inútil identidad cerrada (cerrada, aunque «Nunca del todo», p. 46), y todo esto es mejor explicarlo a través de la reproducción íntegra de este poema breve: «Saber menos aún, / desabrazarle al yo sus anillos de árbol, / confundir mis ideas con luciérnagas / intrascendentes. // Tenerme cada vez, nunca del todo, / como si fuese un niño quien me vive.» Si el anillo se abre hacia el exterior no es en busca de otro yo que asfixie las características específicas de esa identidad, sino que busca deshacerse de cualquier ligazón o atadura que lo manipule y le impida realizarse en su personal manera de entenderse y entender el mundo. La soledad que planea en *Nos han dejado solos*, en el fondo, ha sido enunciada por dos, en plena conciencia de lo que representa (decíamos al principio), y como tal cada una de las partes debe asumir lo que significa y sus repercusiones. Sólo a través de la asunción de estas ideas unipersonales se puede llegar a la convicción colectiva, o a lo que es lo mismo, a esa concepción de la soledad que apuntábamos más arriba, la soledad compartida.

Porque el amor, ya para concluir, que es sin duda la temática que más abunda no por casualidad, y brillantemente, en las páginas de *Nos han dejado solos*, no se puede concebir desde otros parámetros que no sean los aquí expresados brevemente (el resto de este extraordinario libro lo dejamos para que los lectores puedan indagar), los cuales evitarían que nos diluyéramos en el todo pero que al mismo tiempo impedirían que nos aferráramos a nuestras vacuas identidades, mirándonos el ombligo. O no sería amor de lo que se nos habla. Aquí el amor está abierto a una experiencia siempre dispuesta a ser vivida, receptiva. Por eso se propone este «Final contiguo» (p. 20) cuando todavía no hemos llegado a la mitad de la lectura del poemario: «Y aunque el tiempo nos lleve / de viaje en paralelo, // no podrá desunir lo que quedó fundido: // mírate con mis ojos, / yo también soy tu casa». C

Un maestro de las distancias cortas

Carlos Tomás

Hay tres virtudes esenciales en Juan Bonilla: una imaginación inacabable le permite contar historias que se quedan en la memoria del lector, un dominio de los símbolos que le permite trascender esas mismas historias y una calidad en su prosa que la hace parecer siempre tensa, limpia. Naturalmente, esas tres virtudes se adecúan al relato corto como a ningún otro género, y por eso, aunque el autor jerezano ha publicado poesía y un par de novelas más que estimables, *Yo soy, yo eres, yo es* y *Los príncipes nubios,* con la que además ganó el prestigioso premio Biblioteca Breve, es en la distancia corta donde más brillan sus capacidades de escritor. Eso es algo que ya podía apreciarse en los cuatro volúmenes que había publicado hasta la fecha, *El estadio de mármol, El que apaga la luz* –que acaba de ser reeditado por la editorial Pre-Textos, con el regalo de cinco cuentos inéditos añadidos–, *La compañía de los solitarios* y *La Noche del Skylab*, y se confirma con rotundidad en este último trabajo, *Tanta gente sola.*

Ahora bien, aunque *Tanta gente sola* sea un magnífico libro de relatos, ¿es sólo un libro de relatos? Sin duda lo es, pero a la manera de obras como *Winnesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, *Las manzanas doradas* de Eudora Welty o incluso *Manhatan Transfer*, de John Dos Passos, es decir, que en él la suma de las historias independientes produce la ilusión de una historia común. Y aún más, porque en *Tanta gente sola* los personajes saltan de un texto a otro, los que eran actores secundarios, a veces nombrados de pasada, se transforman en protagonistas, y sus historias toman el mando para multiplicar el efecto tanto del relato al que pertenecen

---

Juan Bonilla: *Tanta gente sola*. Seix Barral. Barcelona, 2009.

como el del relato en el que se insinuaron por primera vez. La sensación final del lector es la de haber leído la novela de esa gente sola a la que se refiere el título y que si en sí misma no parece tener una gran importancia, sí que la tiene como expresión de un mundo en el que, efectivamente, hay demasiadas personas perdidas, confusas, incapaces de comunicarse con las personas con las que hablan.

Entre los relatos, todos ellos magníficos, pueden citarse «Un gran día para tus biógrafos», «Todos contra Urbano», «El lector de Perec» o «Metaliteratura.» En el primero, un escritor que luego reaparecerá en otros textos –en uno de ellos para contribuir de manera decisiva a que el cuento tenga un final realmente inesperado–, que publicó un libro llamado *Verso perverso* pero que parece estar de capa caída, porque no ha tenido éxito ni de crítica ni de público co su segunda obra, recibe un extraño encargo, que es el de hacer un bolo privado para su fan número uno, que se casa y para quien sus amigas han preparado esa sorpresa. La vanidad, el orgullo y la tentación de venderse barato que el mundo nos pone continuamente en el corazón o en la mano son los temas de fondo de «Un gran día para tus biógrafos.» Porque, como hemos dicho, Bonilla jamás se queda en la superficie de las cosas, sino que esa superficie es la puerta de entrada a otras cuestiones cardinales de la existencia.

«Todos contra Urbano» habla de un triunfador en un concurso televisivo, de esos participantes que empiezan a crear un mito a su alrededor, porque nunca pierden, porque van derrotando contrincantes y regresando al plató cada semana. Resulta, sin embargo, que ese triunfador del momento no debía de ser muy popular entre sus compañeros de colegio, porque varios de ellos acuden al programa para enfrentarse a él, y el que está en primer plano del relato pasa los días frente a la pantalla intentando demostrarle a sus hijos que, de haber ido ese día, le habría ganado. ¿Qué ha hecho Urbano? ¿Por qué todos los antiguos alumnos de su clase sienten la necesidad de acabar co su prestigio? La envidia y sus oscuras despensas es el tema subyacente en el relato, cuyo final, por cierto, da pie a que la protagonista que lo propicia le dé su tarjeta al lector y pueda ser reconocida un poco más adelante, cuando ella misma protagonice otro de los relatos de *Tanta gente sola.*

«El lector de Perec» y «Metaliteratura» indagan las fronteras entre la realidad y la ficció. En el primero, un seguidor del novelista francés busca ediciones de un libro suyo en el que se invitaba al lector a ser un usuario activo, a escribir una lista de las cosas que le gustan. El protagonista del texto recorre calles, ciudades y librerías buscando ejemplares de segunda mano para leer las listas de sus propietarios y para intentar, de algún modo, interpretar sus gustos, hacer las mismas cosas que a cada uno de ellos le gustaba hacer. El tema de la identidad, o de su falta, cose todas las listas y arma el relato.

En cuanto a «Metaliteratura», el narrador decide hacer realidad un cuanto de Borges en el que un joven se encuentra cara a cara con el anciano que va a ser en el futuro, de manera que contrata a un hombre para que se siente en el autobús al lado de un primo suyo, que tiene graves depresiones y sufre de un pesimismo aniquilador, y le haga ver que lo que le espera en el porvenir es una vida estupenda. El final de este cuento es también impactante.

En resumen, que *Tanta gente sola* es un volumen de relatos que permanece en la memoria del lector porque atesora las virtudes de la mejor literatura, es una obra que hace disfrutar y también pensar, impregnada de una ironía, una melancolía de fondo y, sobre todo, de una inteligencia que lo convierte en una puerta de acceso a nuestros propios miedos, esperanzas, mezquindades y deseos, como todos lo libros que merecen la pena. C

La modernidad de los clásicos contemporáneos

Julio Neira

En la nutrida nómina de estudiosos, críticos e investigadores de la que hemos venido llamando Generación del 27 destacan sobre todos un nombre y una trayectoria, los del catedrático de Literatura Española de la Universidad de Murcia Francisco Javier Díez de Revenga. Ninguno como él y son cientos los hispanistas que se afanan en ello ha ofrecido la continuidad, la profundidad, la variedad y la originalidad de perspectivas en el enfoque del estudio de estos poetas que configuraron en el primer tercio del siglo XX las señas de identidad de la poesía española contemporánea.

A Díez de Revenga le debemos, en efecto, estudios tan novedosos en su momento y con tanto rigor realizados como *La métrica de los poetas del 27* (1973); el pionero ensayo sobre las revistas murcianas del 27 y la edición facsimilar de *Verso y prosa* (1976) y del Suplemento del diario *la Verdad* (1990); el utilísimo *Panorama crítico de la generación del 27* (1987); estudios de conjunto como *Poesía de senectud: Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos* terminales (1988), La *poesía de vanguardia* (2001), *La tradición áurea. Sobre la recepción del siglo de Oro en poetas contemporáneos* (2003), *Las vanguardias y la Generación del 27* (2004), *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España* (2005). Ha realizado antologías como *Poesía española de vanguardia (1918-1936)* (1995) y *Antología poética de la generación del 27* (2007), por citar sólo algunas de sus aportaciones y no hacer interminable esta lista;

Francisco Javier Díez de Revenga: *Los poetas del 27, clásicos y modernos.* Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009.

a la que habría que añadir además numerosos estudios, antologías y ediciones individuales de casi todos esos poetas (Diego, Aleixandre, Guillén, García Lorca, Cernuda, Prados, Altolaguirre, etc.). Por eso la publicación de un nuevo libro de Díez de Revenga sobre el tema promete de entrada solvencia, sabiduría y calidad investigadora. *Los poetas del 27, clásicos y modernos* no defrauda en absoluto.

La condición de clásicos de esos poetas parece incuestionable. Como ocurriera con los del siglo de Oro, su huella traspasa airosamente el quicio de la centuria y se extiende a varias promociones poéticas posteriores, que disputan entre sí, pero mantienen el respeto al común origen. Su vigencia se aprecia incluso en los más jóvenes, que confiesan sin rubor preferencias y débitos hacia la obra de unos u otros autores del 27. La «nueva poesía» que cuajó entre 1924 y 1928 resiste con soltura el embate de las modas y las pretendidas revoluciones estéticas. Probablemente porque su pretensión fue desde el principio la modernidad y la superación de la tradición. Resulta por eso muy pertinente la referencia azoriniana. Como José Martínez Ruiz en 1913, es momento de considerar la modernidad de quienes son los clásicos contemporáneos por antonomasia.

Quizás la razón de la supervivencia de la obra de los poetas del 27 haya que buscarla en su heterogeneidad. Los sentimos como un grupo o conjunto, aunque su obra fue dispar desde un principio, en objetivos, estilo y significado. No constituyeron mi escuela ni movimiento, no contaron con manifiesto, decálogo, ni formalización de principios estéticos. Evolucionaron cada uno por su propio camino y, como dice Díez de Revenga en un magnífico prólogo en el que se quintaesencian décadas de investigación y reflexión, entre ellos «siempre ha sido más fácil hallar más diferencias que concomitancias» (pág. 10). ¿Qué es pues lo que nos permite hablar de *grupo del 27*, o simplemente *del 27*, en un sentido mucho más generalizador que el consabido «generación del 27», que se restringe a la nómina clásica de los diez poetas consagrada por las antologías y los planes de estudio? Para el autor murciano, «el 27 se caracteriza por una misma capacidad de acción en tres sentido o actividades: innovación, renovación y recuperación» (*Ibíd.*). Sobre ese trípode se habría construido la

confluencia de intereses estéticos que en grados diversos, según épocas de su vida o características específicas de su personalidad guió la elaboración de una poesía de calidad desconocida en nuestra lengua desde el siglo XVIII, y que ha marcado su evolución actual.

La innovación está implícita en la voluntad de construir una poesía nueva, desde supuestos completamente diferentes, en consonancia con la eclosión del arte de vanguardia en el resto de Europa, pero sin la intención aniquiladora de los ismos, que aquí fueron conocidos y asimilados para depurar la tradición sin negarla. Lo que nos lleva no a la ruptura, ni a la continuidad, sino a la renovación. La renovación, a partir del ejemplo de Juan Ramón, siempre en ese continuo ejercicio desde 1917, será también personal. Ninguno de los poetas del 27 quedó anclado en una posición estética. Todos buscaron a lo largo de su vida para algunos muy larga renovar sus procedimientos estéticos. Casos como los de Alberti, Cernuda o García Lorca son muy significativos. En conjunto podemos reconocer etapas como el ultraísmo / creacionismo, el neopopularismo, la poesía pura, el surrealismo, la rehumanización, la poesía cívica, la poesía reflexiva de senectud. etc. Pero siempre desde la variedad personal, que para Díez de Revenga acaba resultando «la nota que mejor los define, y, paradójicamente, se convierte en un rasgo común» (pág. 14). Por último, el tercer signo generacional indiscutible sería la recuperación de lo mejor de nuestra tradición, en línea con la labor del Centro de Estudios Históricos: Manrique y los cancioneros renacentistas, los clásicos del XVI (Garcilaso, Aldana, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, etc.) y los del XVII (Góngora, pero también Quevedo y sobre todo Lope de Vega), a quienes dedicaron muchas horas de estudio y trabajo filológico, pero también mucha lectura y amor de poetas.

Innovación, renovación y recuperación, elementos caracterizadores de la poesía del 27 que vamos encontrando analizados en los diez ensayos que constituyen el cuerpo del libro. La poesía satírico-moral de Pedro Salinas en el exilio y su denuncia de la sociedad estadounidense en el libro *Todo más claro y otros poemas*. El diálogo poético de Jorge Guillén con Francisco de Quevedo a propósito de la muerte y su significado. La actividad teórica de

Gerardo Diego como poeta creacionista. El núcleo compositivo y estructural de *Sombra del paraíso*, quizás el libro más humano de Vicente Aleixandre. La magnífica síntesis del significado profundo de *Poeta en Nueva York* y sus temas fundamentales: la soledad, el amor homosexual y la pérdida de la fe religiosa. El revolucionario puñetazo sobre la mesa de la poesía oficialista que Dámaso Alonso dio en 1944 con *Hijos de la Ira*. La clave de poesía pura que explica la primera etapa de Emilio Prados. Los primeros textos de Luis Cernuda en las revistas de la época. Los escarceos vanguardistas del entonces pintor Rafael Alberti. La evolución poética de Altolaguirre, desde la fidelidad a la pureza juanramoniana al desengaño de la Guerra y a la poesía del exilio, dolorida en el amor, la fe y la propia vivencia.

Diez estudios (calas al estilo de Dámaso) que nos demuestran la variedad y la riqueza de planteamientos, procedimientos y resultados de la poesía del 27. En todos ellos Francisco Javier Díez de Revenga nos guía en sus reflexiones con sabiduría, pero también con la claridad expositiva del gran maestro. No necesita formular método hermenéutico ni jerga propios. Con la voluntad del buen filólogo de hacernos asequibles los textos clásicos, con la buena prosa castellana que le caracteriza y con el aparato crítico indispensable, este libro nos ayuda a profundizar en algunos de los textos fundamentales de la poesía española contemporánea y a entender mejor aquella realidad polifacética que sólo las simplificaciones pedagógicas pretenden explicar como uniforme.

Los imprevistos de la oscuridad

Raquel Lanseros

Zapatos de cristal es el tercer libro publicado por Ana Isabel Conejo (Tarrasa, Barcelona, 1970) en la colección de poesía Hiperión. Le preceden *Atlas*, ganador del premio Hiperión y *Rostros*, galardonado con el premio Antonio Machado en Baeza. *Zapatos de cristal* ha sido a su vez merecedor del premio «Alfons el Magnànim»– Valencia en poesía en castellano. La propia autora, al conocer la noticia, precisó que se trata de una obra que «a diferencia de otras, no fue concebida como un poemario único, sino que es una colección de poemas escritos con anterioridad a *Atla*s y también incorpora textos posteriores a *Rostros*, de modo que su escritura se prolonga en el tiempo. Es un libro heterogéneo pero con un sólido hilo conductor en torno a la fragilidad individual, colectiva, de los sueños, de los proyectos, y de la memoria. Pero una fragilidad interpretada como oportunidad, que abre espacios.» Ana Isabel Conejo proyecta una voz firme y madura dentro del panorama literario de la poesía española última. Se trata de una autora joven, pero ya consolidada, con un universo poético propio configurado a base de experiencias personales y amplias lecturas heterogéneas. El libro que nos ocupa está dividido en cuatro partes, marco formal que la poeta utiliza para deambular por los vericuetos de la existencia humana e invitar al lector a hacer lo propio. En la primera parte, se calza Ana Isabel esos zapatos de cristal que intitulan el poemario y nos ofrece una perspectiva lírica de su propia infancia, desde la mirada limpia y desprejuiciada de una nueva Cenicienta. «En la buhardilla roja del llanto de mi

---

Ana Isabel Conejo: *Zapatos de cristal*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2008.

padre aprendí/el silencio de los búhos,/en el humo azulado de su cigarro a medias supe/el significado de la debilidad,/(...)/Uno termina siendo lo que temió su padre,/su sueño iluminando tenuemente la noche con un temblor/vacío de estrellas.» Es el yo más íntimo, el que echa cuentas con la adolescencia desde la perspectiva de la madurez. Con un lenguaje elástico de honda transparencia, la poeta nos sumerge de lleno en un desgarrador balance vital: «Desde que abandoné a Rubén Darío/como un zafiro oscuro en el estuche/de la primera adolescencia, cuántos/nombres de insectos, patas y alfileres/pudriéndose de noche en su insignificancia.»

Nos reserva la autora en la segunda parte del poemario una incursión en la actualidad política candente, en la poesía impregnada de civismo. Una voz esencial, libre de artificios y aditamentos, funde el sujeto poético singular con el plural en primera persona del nosotros, con poemas tan sugestivamente reales como «Bali», «Once de septiembre», «Marea negra», «Palestina», «Asalto a un teatro de Moscú» o «Irak». Configuran un elenco testimonial, valiente, en el que Conejo recoge el testigo de la mejor poesía social española de los años cincuenta. La denuncia poética culmina en un emocionante poema titulado *Razones*, luminoso en su defensa del compromiso y en su reivindicación de los ideales a pesar de la propia realidad: «Porque ya es tarde,/porque ya se conoce con precisión la fórmula/del veneno del escorpión/(...)/porque han muerto los dioses, Marx ha muerto,/Freud ha muerto, nuestros padres/han muerto,/(...)/porque a pesar de todo,/por raro que parezca,/yo te quiero con toda/la rabia de la vida,/con lunas, con venenos/(...)/con el cuerpo y la sombra,/con mi miedo y mi nada,/porque Shakespeare no ha muerto y tú tampoco,/yo también sigo aquí: por compromiso.» Cuando el lector llega a la tercera parte de *Zapatos de cristal*, le asaltan una pléyade de imágenes delicadas circunscritas al amor de pareja, a esa primera célula sobre la que se estructura el más hondo y primer nosotros. La poeta ocupa su potente verbo en mirar hacia el tú desde el yo, en consolidar el universal deseo de fusión que nos rescata de la membrana de la individualidad y nos integra en nuestra especie. Todo ello desde la madurez de las certezas acumuladas, desde el tránsito vital que va dejando sus frutos en forma de sabiduría: «Ahora los dos sabemos que el corazón es un ídolo de bronce,/que este ins-

tante es el cuerpo de un vencejo que tiembla/como un futuro a punto de morir,/y que no merecemos ser felices./Pero tú vuelves cada día a casa/empapado de arcoiris./(…)/Y llegamos/todas las noches al principio: A ti/te conozco, amor mío,/ayer ya coincidimos/en esta esquina inhóspita del viento.» Ana Isabel posee un lenguaje único que comunica, que trasciende, que nos insufla de lleno todas las preguntas verdaderas a golpe de la mejor poesía. En su cuarta y última parte, el poemario nos traslada a la sustancia cardinal del amor filial. Directa y llena de ternura, la palabra poética de Ana Isabel Conejo se desdobla hacia la figura del hijo. El amor materno tiene cabida en poemas inolvidables como el titulado precisamente «Hijo»: «La vida ya no es nada. Y sueño un sueño verde/cada noche, queriéndote./(…)/Eres tú quien dibuja sobre este magma ardiente/del corazón, la posibilidad/lejana de un paisaje./Eres tú quien me enseña a hablar como si nunca/hubiese hablado./Eres tú quien deshace los espejos.» Nos ofrece la poeta el asidero del recuerdo como medio de conexión entre el tiempo pasado y el presente. A través de la memoria, la vida se reencarna de nuevo, resucita en el hijo, se mimetiza en una cadena humana trascendente que nos ofrece un sentido postrero. «Todo en mí son desvanes, suelos ásperos/de tablas grises,/todo en mí son maletas polvorientas/y luz de claraboyas./(…)/Los que fueron instantes/de temblor y promesa irrepetibles,/los guardo como pétalos prensados/entre las páginas de un libro./(…)/Porque la vida es esto:/despojo de la vida./Un día lo sabrán tus pies descalzos.» La clara sencillez de la enseñanza vital fluye con naturalidad de los versos de la poeta, conectada con el latido íntimo de la tierra. Mana pura la poesía de Ana Isabel Conejo, pone en contacto orillas, trata de despejar la incógnita que es toda cicatriz. Nos encontramos sin duda ante un nombre indispensable en la actual poesía española. No se pierdan este viaje a través de su lirismo intenso y escúchenla como se merece, con el candor de un niño. Y de paso escuchémonos un poco a todos nosotros en sus versos: «porque sé que me escuchas; /como quien cuenta a un búho sus secretos/creyendo que en sus ojos amarillos/encontrará un refugio contra todos/los imprevistos de la oscuridad». ©

Chantal Maillard se despide de la India

David López

Chantall Maillard fue a despedirse de la India con la mirada desencantada. Eso dice ella en un precioso libro que lleva por título *Adiós a la India*[1] y cuyos capítulos –todos menos uno– llevan nombres de ciudades: Bombay, Puna, Jaipur, Delhi, Varanasi, Benarés, Calcuta.

¿Qué es una mirada desencantada?

Chantal Maillard confiesa que volvió a la India para enfrentarse con algunas de sus antiguas formas de mirar: «la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasionada, conmovida, la esquiva o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar así su resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aún así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje en esta ocasión».

Pero en este texto no hay neutralidad (el ser humano no es un ser neutro) y sí mucha tristeza: frases de carne, de carne sufriente, apuntalada con fármacos: «La India me atrae como a Ulises las sirenas y, al fin, después de amarrarme al mástil de la nave europea por un tiempo, termino cediendo y largando velas. Esta vez, lo hago con el cuerpo maltrecho, sin atreverme a perder de vista el maletín en el que llevo los enseres de supervivencia: material para ostomizados, antihistamínicos, antiespasmódicos, y un largo etcétera en homeopatía.»

«El olor de mis labios ha cambiado.»

---

[1] Chantall Maillard: *Adiós a la India*, Centro de ediciones de la diputación de Málaga, 2009.

Estamos ante una tristeza sublimada, transmutada en belleza que duele; y en lucidez que lacera. Todo ello gracias a la Filosofía y a la Poesía, gracias a que Chantal Maillard es filósofa y poeta; una poeta absoluta que, desencantada, acosada por la tristeza, sigue fabricando metáforas en el horno agrietado, pero reluciente, de su pecho dolorido. Leamos algunas de esas metáforas:

> [...]
> y la memoria que
> penetra en los huesos y
> los deshace por dentro.
> Se destila
> un licor nauseabundo.
>
> Me lo ofrezco.
> Por esta carne
> ahora tan inútil.

Pero Chantal Maillard no fue a la India desencantada, sino torturada –y hechizada– por ese calidoscopio de abstracciones que es la memoria. Tanta memoria –tanta mente/tanta palabra/tanto juicio– que apenas la poeta pudo apresar el presente (otra abstracción): «El presente se adelgaza. Y llega un momento en el que toda la vida del día y de la noche se han convertido en memoria».

En ese presente exiguo, comprimido y asfixiado por las abstracciones que configuraban su memoria, la poeta fue capaz de apresar instantes redentores en frases netas:

> «Y, de repente, el olor de la India. Bocanada espesa, redentora. Pienso aquí no importa morir. [...] La voz de los cuervos. La densidad del aire. La copa del árbol a veinte metros del suelo y al alcance de mi mano. Los cuervos. Alargan el cuello, hinchan la garganta y el sonido ronco se sostiene en el aire, lo llena, lo completa. Una extraña plenitud me invade.»

Plenitud. Vacío. Encantamiento. Desencantamiento. ¿El desencantamiento nos arroja al vacío o, por el contrario, nos abre el camino de la plenitud? Chantal Maillard recoge y poetiza en esta

obra dos productos de su memoria que suscitan reflexiones filosóficas. El primero es éste:

> «–¿Qué miras, abuela?
> –¿Eh? Ah, nada, el vacío.»

Y el segundo éste:

> «Mi mirada de niña en los tranvías de Bruselas tenía algo de ese mirar que tienen los indios, una cierta disposición a recibir el mundo como espectáculo, una receptividad o más bien un vacío, una anulación de la conciencia del yo. Yo, entonces, no existía para mí, eran los otros quienes existían. O, simplemente, ocurrían. El mundo, simplemente, ocurría».

La abuela, quizás, veía el vacío porque estaba embotada de pasado, de juicios, de abstracciones. La niña, quizás, sin conciencia del yo, alcanzaba el estupor maravillado de los verdaderos filósofos. ¿La salvación está en ser –saberse– el vacío, para ver la plenitud de «lo que ocurre» en el vacío... ante el vacío? Quizás aquella niña tuvo acceso al paraíso en los tranvías de Bruselas; al paraíso puro y duro: a eso que Samuel Peirce llamó *firstness*: lo que fue el mundo para Adán en el momento de abrir sus ojos, antes de las distinciones, antes de la taxonomía que mutila el prodigio de lo que hay: algo fresco, espontáneo, libre, evanescente. Se trataría de un paraíso estético sólo accesible para un espectador aún no encantado; o, mejor dicho, aún no aturdido y decepcionado por un superavit de encantamientos incompatibles.

Mito y palabra significaron lo mismo en origen: abstracciones, encantamientos en definitiva. Chantall Maillard lo sabe; y lo dice con brillantez: «Entonces consideras, una vez más, que más fácilmente se conquista un pueblo convenciéndolo con abstracciones que sometiéndolo con las armas». Simone Weil, otra gran poeta del dolor, lo dijo así: «Se pueden tomar casi todos los términos, todas las palabras de nuestro vocabulario político, y abrirlos; en el centro se encontrará el vacío.»

Simone Weil no llegó a decir que todos los términos tienen el vacío dentro. Ella creyó en algunas abstracciones y dio la vida,

literalmente, por ellas. Chantal Maillard, en *Adios a la India*, también parece creer en abstracciones. No tiene la mirada suficientemente «desencantada». Cree en la abstracción que subyace en la palabra «India» y en la palabra «Occidente»: «nosotros, los europeos»; «ellos, los indios».

La India. «¿Qué fuimos a buscar a India los europeos, ¿los secretos de la inmortalidad, el elixir que nuestra alquimia no logró entregarnos, los dones que nuestras escuelas de espiritualidad no nos brindaron, el origen perdido que los románticos anhelaron recuperar, una guía para viajar por los intersticios de la mente, unas creencias alternativas, nuevos símbolos?», se pregunta la poeta al final de esta obra. Pero ella misma ya nos dio la respuesta en el prólogo. Hubo algo en la India «que transformó la vida de muchos de los que viajamos allí. Si me preguntan qué es ese algo, yo diría que un ritmo, el del remo hendiendo las aguas, el arrastre de las chanclas, el paso de los búfalos dirigiéndose al río, la recitación de los versos sánscritos, por ejemplo. [...] Un ritmo, estoy segura, es suficiente para salvar el mundo.»

¿Sólo eso aporta la India? No. Hay más. Según Chantal Maillard los logros espirituales de ese subcontinente mítico «comienzan y terminan con el conocimiento de la propia mente y sus límites.»¿Son aprovechables esos logros? ¿Los ha aprovechado ella? Parece que sí, al menos teoréticamente. El último párrafo de esta despedida de la India contiene instrucciones muy precisas para quien quiera salvarse de los estragos de la mente (de *este* mundo en definitiva):

«Pero nadie traspasará jamás el umbral de este mundo, llevando en el zurrón alguno de los conceptos que la mente elabora para ese viaje. Las teologías son sandalias de plomo; las enseñanzas espirituales, molestas enaguas. Sólo alguien sin sombra traspasará el límite. Alguien sin palabras.»

Alguien sin palabras es alguien radicalmente desencantado. Chantal Maillard no fue a despedirse de la India con la mirada desencantada. Para despedirse de la India, de verdad, hay que despedirse de esa abstracción: «la India»; y aventurarse en un mundo con olor a nuevo. Un mundo donde no se sostiene el dualismo Occidente-Oriente. Un mundo donde no hay «India», ni «espiritualidad», ni «materialismo» (¿Alguien sabe qué es la materia?).

Quizás así, sin palabras, sin abstracciones, libre y fresca, pueda Chantal Maillard regresar a un charquito de agua prodigioso; en Bélgica, en pleno centro de la pecaminosa Europa.

La poeta, en una entrevista, habló de ese charquito así:

«En ese charquito de agua lo que había era gozo, un gozo que solo puede tener el niño, antes del pensamiento, del juicio y del lenguaje».

Pero gracias al lenguaje y sus encantamientos podemos sentir, hacer nuestra, la dolorida belleza, la sublime belleza, que destila esta obra de Chantal Maillard. Yo espero, como lector, como amante de los hechizos honrados, que su encantamiento dure mucho más; y que esta gran poeta y filósofa nos siga subyugando con sus metáforas y *sus* verdades, hasta que por fin pueda regresar al charquito de Bélgica. Y serlo. Eternamente.

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS SOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño de España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: Independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS SOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002		Álvaro Mutis
620 Feb	“	La primera mirada moderna
621 Mar.	“	Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr.	“	Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May	“	Memorialismo y guerra civil
624 Jun.	“	La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag.		Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep.	“	La filosofía en Hispanoamérica
628	“	Juan Marsé
629 Nov.	“	Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic.	“	La radio
631 Ene. 2003		Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb.	“	Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar.	“	Jorge Amado
634 Abr.	“	Manuel Puig
635 May.	“	Karl Popper
636 Jun.	“	La movida madrileña
637/38 Jul.Ag.		Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep.	“	Jorge Amado
640 Oct.	“	Elías Canetti
641 Nov.	“	Letra y música de Cuba
642 Dic.	“	Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004		Literatura y pensamiento
644 Feb.	“	Aspectos de la literatura argentina
645 Mar.	“	Arquitectura latinoamericana
646 Abr.	“	Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May.	“	Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun.	“	El Caribe
649/50 Jul.Ag.		Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct.		La literatura hispanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic.		España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00712
9 770011 250008

5 euros